ادبستان





مرداد ماه سال ۱۳۶۹

۲۵۰ ریال

ADABESTÁN

The Monthly Journal of Art and Literature

Published by Ettella'at Co.



زیر نظر شورای نویسندگان
سال اوّل ـ شمارهٔ هشتم ـ مرداد ماه ۱۳۶۹

نشانی: تهران ـ کد پستی ۱۱۱۴۴ ـ خیابان خیام ـ ساختمان مؤسسهٔ اطلاعات ـ طبقه چهارم ـ دفتر ادبستان فرهنگ و هنر
تلفن: ۳۲۸۵۲۹ ـ ۳۲۸۴۴۲

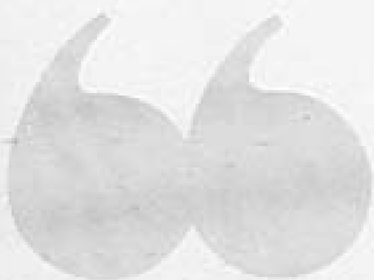
■حروفچینی، لیتوگرافی، چاپ و صحافی: مؤسسه اطلاعات
■طراح: حبیب صادقی
■ صفحه آرا: داود مظفری

□مسئولیت مطالبی که امضاء دارند، با نویسندگان است.
□ادبستان در ویرایش مطالب ارسالی خوانندگان آزاد است.
□امکان پس فرستادن مطالب ارسالی به هیچ وجه وجود ندارد.
□مطالب ارسالی را با خطی خوانا و روی یك طرف کاغذ بنویسید.
□فرستندگان مطالب می‌توانند ـ درصورتی که بخواهند ـ خلاصهٔ زندگینامهٔ خود را همراه با یك قطعه عکس برای ادبستان بفرستند.
□مترجمان باید همراه با ترجمهٔ خود یك نسخه رونوشت یا کپی اصل مطلب را بفرستند.



■طرح روی جلد:
«عصر عاشورا» اثر استاد محمود فرشچیان

■طرح پشت جلد:
«تئاتر» از حبیب صادقی



بسم الله الرحمن الرحیم

سخن کوتاه...

اینک که پس از چهارده قرن چشم در آن نور برفروغ دوخته‌ایم، عظمت و بزرگی آن حادثه و «او»، بیش از پیش برق تحیر را در چشمانمان می‌درخشاند.

حسین(ع) را نگاه کنید: در پایان آن روز سرخ، در موج خون همهٔ کسانش؛ آراسته، شسته و عطرزده و جامهٔ زیبای خویش پوشیده ـ نسیم «شهادت» که براو قوی‌تر می‌ورزد و بوی «خون» خویش را که صریح‌تر استشمام می‌کند ـ از شوق بی‌تاب‌تر و از شادی برافروخته‌تر می‌شود، تا آنجا که خصم نابینا نیز می‌بیند! و با شگفتی و سرزنش می‌پرسد که: «مگر داماد شده‌ای؟...»

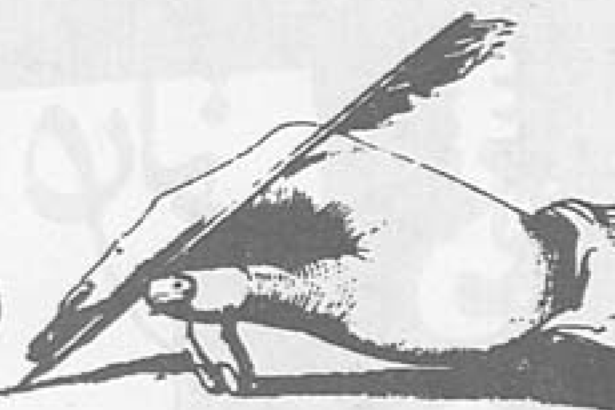
و پاسخ می‌دهد، سرفراز و سرشار پیروزی، که: «آری! حجلهٔ سرخ را آراسته‌اند، همسر زیبای شهادت ـ که با مرگ عقد زندگی بسته است
ـ اکنون وارد می‌شود!».

آری این است روحی که هم معنای «دوست داشتن» را می‌فهمد و هم زیبایی «اشک» را.
هم می‌جنگد، و هم می‌داند که سر بر زانوی مهربان «او» نهادن و در زیر دستهای نوازشگرش ـ که دو مسیح خاموش‌اند ـ به لذت تسلیم،
رام بودن،
از شکوه آدمی نمی‌کاهد!

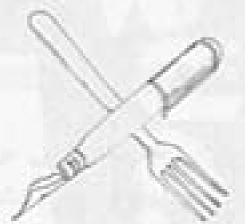
***

و اکنون، تو ای حسین!
ای چراغ راه! ای کشتی رهایی!
ای خونی که از آن نقطهٔ صحرا، جاودان می‌تپی و می‌جوشی، و در بستر زمان جاری هستی، و بر همهٔ نسلها می‌گذری، و هر زمین حاصلخیزی را سیراب خون می‌کنی و هر بذر شایسته‌ای را، در زیر خاک، می‌شکافی و می‌شکوفانی و هر نهال تشنه‌ای را به برگ و بار حیات و خرمی می‌نشانی، ای آموزگار بزرگ شهادت!...
ای که «مرگ سرخ» را برگزیدی تا عاشقانت را از «مرگ سیاه» برهانی، تا با هر قطرهٔ خونت، ملتی را حیات بخشی و تاریخی را به تپش آری و کالبد مرده و فسردهٔ عصری را گرم کنی، و بدان جوشش و خروش و زندگی و عشق و امید دهی!
ایمان ما، ملت ما، تاریخ فردای ما، کالبد زمان ما،
به تو و خون تو محتاج است.

«نیایش» ـ دکتر علی شریعتی



با خوانندگان...



جا نزنید!

■ «خسته نباشید. اگر برایتان ممکن است، صفحه‌ای از مجله را به بررسی و نقد آثار رسیده اختصاص دهید؛ مفیدتر از چاپ انتقادهای شدیداللحن و بی‌هدف بعضی از خوانندگان خواهد بود. به هرحال، از بودنتان خوشحالیم، جا نزنید و تکیه‌تان بر نیروهای صادق و بی ادعای جوانان و تجربهٔ استادان صدیق باشد، نه بر شخصیتهای پرغروری که برای حفظ شخصیت کاذبشان در اذهان سادهٔ دیگران به هرکاری دست می‌زنند و هر از گاهی مشتی به طرف استادان مسلم ادب فارسی پرتاب می‌کنند تا از یادها نروند. به امید روزی که هیچ تأخیری در انتشار مجله نداشته باشید.

جواد خدنگ نیک فرجام

□ آقای خدنگ نیک فرجام، به تقاضای شما و بسیاری از خوانندگان عزیز انشاءالله دیگر «بد و بیراه» چاپ نخواهیم کرد؛ مگر آن که حاوی انتقادی بجا و منطقی باشد.

حتماً بازهم برایمان شعر بفرستید. دربارهٔ گشایش صفحهٔ نقد شعر هم انشاء الله فکری خواهیم کرد. در ضمن، هر شماره از ادبستان در اواخر ماه مربوطه چاپ می شود. به همین دلیل است که بسیاری از خوانندگان که در اوایل هر ماه انتظار انتشار ادبستان را دارند با نامه‌هایشان از ما گله می کنند که چرا ادبستان با تأخیر چاپ می شود. موفق باشید.

هدفمان مشخص است

■ «بسمه تعالی» مسئولین مجلهٔ وزین «ادبستان فرهنگ و هنر». بعد از سلام و آرزوی توفیق روزافزون و ارادت خالصانه از یك مهاجر دور از وطن... با مطالعهٔ شش شماره از «ادبستان» شما، به خودم دل و جرأت دادم که دست مریزادی به شما بگویم؛ امیدوارم به حکم میهمان نوازی پذیرا گردید.

از بعد از پیروزی انقلاب اسلامی، هماره در جستجوی نشریه‌ای بودم که بتواند شوق و علاقه‌ام را به آموختن فوت و فن قصه، رمان و شعر و تاریخ ادبیات و خلاصه آن چه که ادبیات به معنی کامل و دقیق گفته می شود، ارضاء کند. گرچه در این زمینه‌ها قدمها و قلمهای بسیاری زده شده، اما چنان که باید هنوز ازجنبهٔ آموزشی در این قسمتها کار کاملا با ارزشی انجام نشده است. من براین باور بودم تا این که مطلوب خود را در ادبستان یافتم. دست مریزاد و تبارك الله احسن الخالقین اما قابل تذکر:

نظر بنده آن است که مجلات شکل تخصصی بگیرند، یعنی یکی فقط در داستان به معنی کامل و وسیع، دیگری در موسیقی و دیگری در فیلم و.... مطلب چاپ کنند تا هرکس به راحتی بتواند به مجلهٔ مورد علاقه و نیاز خود مراجعه کند. همچنین نظرم آن است که شما به داستان کوتاه و تئاتر و نقاشی که می‌پردازید، وجه آموزش تکنیکهای هرکدام و نقد و تفسیر را محور قرار دهید و مجله را در این چند رشته از هنر تخصصی کنید.

راجع به موسیقی مطالب زیادی دارید، درحالی که مجلات دیگری هم در این زمینه یافت می شود. شما خوب است در ادبیات به معنی اخص، نشریه را تخصصی کنید. بهترین داستانها از نویسندگان بزرگ جهان را چاپ کنید، و همراه آن به بررسی تکنیك و فرم کار بپردازید. از مقاله و مصاحبه در این زمینه هم استفاده کنید که علاقمندان به آن نیاز فراوان دارند. در چند شمارهٔ اخیر مجله، سه چهار صفحه به چاپ نامه‌های خوانندگان و پاسخ به آنها اختصاص داده شده، که این مقدار بسیار زیاد است و می تواند نمونه‌ای از «هدف سیاه کردن کاغذ است». باشد.

در این میان اگر از حال و روز داستان و شعر در خانه‌های دیگر زبان فارسی، یعنی افغانستان و تاجیکستان (بخصوص از نویسندگان افغانی که در کشورمان میهمان هستند) جویا شوید، بسیار بجا و جالب خواهد بود.

به هر ترتیب، ادبستان شما عالی و زیباست و برای متعالی شدن و زیباتر شدن آن شما بکوشید و ما دعا می کنیم و کاری هم اگر از ما ساخته باشد، دریغ نداریم.

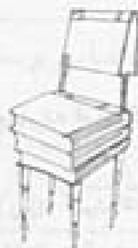
مخلص شما ـ سیداسحاق شجاعی ـ مشهد مقدس»

■ دوست عزیز، آقای سیداسحاق شجاعی، برنامهٔ «ادبستان» از ابتدا این بوده که یك نشریهٔ جامع فرهنگی و هنری باشد، و برای نشر آن مدتها بحث و گفتگو و مشورت وسیع انجام شده است و طبق برنامه‌ای مشخص و با هدفهایی معین پا به عرصه گذاشته است. بنابراین، وایضاً به دلایل متعدد، از تبدیل کردن آن به نشریه‌ای که فی‌المثل فقط و منحصراً به داستان ویا شعر و غیره بپردازد، معذوریم.

این نشریه دردرجهٔ اول به هنر و ادبیات جهان سوم توجه دارد، وطبعاً اگر اثری قابل قبول و ارزشمند ـ اعم از شعر و داستان ـ از هنرمندان افغانی بیابد، در چاپ آن درنگ نخواهد کرد. مشکل اصلی در این زمینه، کمبود منابع مناسب است.

ضمناً، به اعتقاد ما خوانندگان مهمترین هستند، و شورای نویسندگان ادبستان تمام تلاش و کوشش خود را متوجه خوانندگان می داند و می بیند، با این استدلال که ادبستان ـ و هرنشریهٔ دیگری ـ برای خوانندگان چاپ می شود؛ پس برای این مهمترین و بهترین مخاطبان و انعکاس نظرات و درددلهایشان ، باید جاو مجال مناسب درنشریه فراهم باشد. شما دوست عزیز، اندکی کم لطفی فرموده اید که مطالب صفحات «با خوانندگان» را با مقولهٔ «هدف، سیاه کردن کاغذ» منطبق و یکسو کرده اید. کما این که برخلاف نظرشما، عدهٔ بسیار زیادی از خوانندگان ادبستان با اصرار از ما می خواهند که مطالب بخش موسیقی را زیاد کنیم. درخاتمه، باید به اطلاعتان برسانیم که داستان ارسالی شما را به دبیر بخش «داستان» سپرده ایم، تا درصورت قابل چاپ بودن، پس از بررسی، به حروفچینی بسپارند.

به هر تقدیر، می‌کوشیم تا سرحد امکان به پیشنهادهای خوانندگان عمل کنیم. خدا نگهدار.



منتفی است!

□ دوست و خوانندهٔ گرامی، آقای مجید حاجی. نامهٔ خواندنی و پرنکتهٔ شما را دریافت کردیم و خواندیم. منطق و نگاهی سنجیده و عمیق دارید. از مهر و لطف شما بسیار ممنونیم و برایتان آرزوی موفقیت و شادکامی می کنیم. موضوع و مطلبی که در بخشی از نامه تان به آن اشاره کرده‌اید، از دیدگاه «ادبستان» مسأله‌ای است کهنه و منتفی شده؛ وهمین قدر به اطلاعتان می‌رسانیم که آن دوست و خوانندهٔ مجله که درنامه به نامشان و نوشته و ادعایشان اشاره کرده اید، برای مدعای خود دلیل و سند لازم را ـ درحد مورد نیاز ـ ارائه کرده‌اند. نهایت این که ما اهل «جنجال»های بیهوده نیستیم. (ویا لااقل دلمان می‌خواهد که این طور باشد). خدانگهدار.

آزرده نباشید

■ «هیچ آگهی زعالم درویشیش نبود ـ آن کس که باتو گفت که درویش را مپرس!

ادبستانی‌های عزیز، حال واحوالتان چه طور است؟ خوش می گذرد؟ راستی، چه بلایی سرنامهٔ من آوردید؟! یادم می آید از پارسال که ادبستان پا به عرصهٔ وجود گذاشت آن را دوست و گرامی می‌داشتم، هرچند تازه به دنیا آمده بود، اما درماه سوم ولادتش آتشی عجیب دردل من به وجود آورد، اما حالا شما با یك عملتان پاك مرا دل آزرده کردید؛ بهتر بگویم که با من دشمنی ورزیدید، چرا که از شمارهٔ سوم تا شمارهٔ ششم درهر شماره «یادهای کودکی» را چاپ می کردید اما تا من برداشتم و برای شما نامه‌ای ـ از باب تشکر ـ فرستادم، دیدم در شمارهٔ شش نه تنها به نامهٔ من جواب ندادید، بلکه با کمال تعجب مشاهده کردم که مطلب مورد علاقه‌ام، «یادهای کودکی» را هم چاپ نکردید! به خدا آن قدر عصبانی شده بودم که مانده بودم، چه کنم. شما این مجله را چاپ می کنید تا دل ادب دوستان را شاد کنید، اما با این حرکتتان دل مرا واقعاً شکستید... چهار صفحه برای جواب به خوانندگان، چهار صفحه برای شعرای معاصر..؟ برای اینها جا

داشتید، اما دو صفحه برای «یادهای کودکی» جانبود؟ من نمی گویم صفحات «شعرای معاصر» زاید است، اما تا این همه مطالب ایرانی هست، چرا باید چهار صفحه برای شعرهای متوسط یا شش صفحه برای زندگینامهٔ یك نویسندهٔ خارجی باشد؟ چرا همیشه اول به خارجیها درهر مجله‌ای اهمیت داده می شود؟ واقعاً درحیرتم. به هرحال، بگذریم... دل مرا دیگر نشکنید که به قول سعدی:

«تاتوانی دلی به دست آور
دل شکستن هنر نمی باشد!

خوب دیگر، سرتان را درد نمی آورم. شما را ومجله تان را به خدا می سپارم.»

فریبا فرشاد مهر (مهاجر)

□ خواهر محترم، خانم فرشادمهر.

صمیمیت باطن و اظهار لطف شما و امثال شما نسبت به «ادبستان» همواره باعث مسرت و تقویت روحیه جمعی «ادبستانیها» است.

خدمتتان عرض می کنیم که مطالب آقای کسمایی صرفاً جنبه «پاورقی» ندارد که به صورت پیوسته چاپ شود.

ضمناً، گاهی تراکم برخی مطالب و ضرورت تسریع در چاپ برخی مطالب دیگر از یك سو و محدودیت امکانات و صفحات از سوی دیگر، باعث می شود که مقاله، گزارش، داستان و یا شعرهایی آماده برای چاپ و نشر،با اندکی تأخیر درج شود. نگران و آزرده نباشید. برایتان شادمانی و توفیق آرزو داریم.

فیلخانه و فیل....

■ «بسمه تعالی. سلام علیکم. با امید موفقیت و آرزوی توفیق برای همگی دست اندرکاران مجله، باید به عرض برسانم که کوشش و پشتکار و صداقت شما در راه دشواری که در پیش گرفته اید، سزاوار همه گونه تقدیر است و مطمئن هستم که اگر با جدیت به راه خود ادامه دهید آینده‌ای درخشان در پیش رو خواهید داشت. مسأله‌ای که باعث شد مزاحم وقت گرانبهایتان شوم راجع به شماره سوم مجله بود که جناب علی‌اکبر کسمایی در «یادهای کودکی» خود اظهار بی اطلاعی کرده بودنداز این که به چه مناسبت نام کوچه‌ای باریك را «کوچه فیلخانه» گذاشته بودند. بنده نواری داشتم از مصاحبه رادیویی با مرحوم علی اکبر شهنازی ـ استاد مسلم تار ـ و ایشان در آن مصاحبه گفته است: «عصر یك روز برای پرکردن اولین نوار به کمپانی هامبارسون رفتیم و آن توی خیابان لاله زار توی کوچه‌ای بود معروف به کوچه فیلخانه که مدرسه سن لویی نیز آنجا بود و گاهی فیل می‌آوردند به آن آب می‌دادند و بچه‌ها اذیت می‌کردند. فیلها نیز خرطوم پرآب می کردند و به سروروی بچه‌ها می‌پاشیدند» و در کتاب تاریخ تحول ضبط موسیقی در ایران ـ دکتر ساسان سپنتا نیز چنین نوشته است: «نماینده کمپانی صفحه پرکنی گرامافون در ایران شخصی بود به نام خواجه هامبارسون و محل ضبط «استودیو» در خیابان لاله زار تهران ـ کوچه معروف به فیلخانه در مجاورت مدرسه سن لویی سابق بود و علت اشتهار آن کوچه به «فیلخانه» به دوره ناصرالدین شاه برمی گردد که فیلبانان دستگاه ناصرالدین شاه فیلها را برای آب دادن به محل می آورده اند.» بنابراین تصور می کنم که اگر تاکنون آقای کسمایی جواب سئوال خود را پیدا نکرده اند، این مطالب بتواند کمکی برای ایشان باشد ـ در ضمن در شماره هفتم مجله خود در جواب یکی از خوانندگان خود به نام شیردل نوشته‌اید که کار ترجمه مرحوم ذبیح‌الله منصوری قابل اطمینان نیست و ایشان را رجوع داده‌اید به مقاله‌ای با عنوان پدیده‌ای به نام ذبیح‌الله منصوری به قلم آقای کریم امامی در نشریه نشر دانش. می خواستم خواهش کنم که اگر برایتان امکان دارد لطف کنید شماره و تاریخ آن شماره از نشر دانش را بنویسید بلکه بتوانم از تهران تهیه کنم، چون در کرمان موجود نیست. به امید موفقیت هرچه بیشتر شما. ارادتمند عبداله فکری.»

□ «ادبستان» از محبت و صفای این دوست و خواننده عزیز سپاسگزار است. به اطلاعشان می‌رسانیم که مقاله مورد نظر در مورد کارهای آقای ذبیح الله منصوری علاوه بر مجله نشر دانش (شماره دوم ـ سال هشتم ـ بهمن و اسفند ۶۷) در روزنامه اطلاعات نیز چاپ شده است و اگر پیدا کردن «نشر دانش» مشکل است، همین مقاله را با مراجعه به آرشیو دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در کرمان، می توان در اطلاعات مورخ ۳۰ فروردین ۶۸پیدا کرد.



گریز به تاریکی.....

■ «با آرزوی توفیق فراوان، استدعا دارد متن زیر را بدون کم و کاست ـ خطاب به شخصی به نام آقای «رضا سبکتکین که نامه اش در شماره هفتم «ادبستان» ـ صفحه با خوانندگان ـ با عنوان «شلیك در تاریکی» چاپ شده ـ متعکس کنید.

***

آقای رضا سبکتکین (لیسانسیه اخراجی آموزش و پرورش، از اندیمشك)! بی‌هیچ خورده، پرده‌ای، برآن شدم که پاسخی در شأن خودتان به شما بدهم.

شما بی شك نماینده [....] همان به اصطلاح روشنفکران بی دردی هستید که همیشه هنرشان سمی کردن همه آبهایی است که به کام تشنه مشتاقان صدیق ادب و هنر ریخته می شود. وقتی نامه‌تان را در صفحه «با خوانندگان» مجله ادبستان خواندم، متوجه شدم که بوی عفونت کینه و بغض بی‌جهت از کلمه کلمه طوما رتان نسبت به اهالی «ادبستان» و جماعت هوادار آن (صرفنظر از خیلی کسان دیگر) بلند است. شما یك «آنارشیست» [....]و [....] هستید که عقده‌هایتان را همان گونه خالی می کنید که امثال شما بی دردان خالی می‌کنند. بی گمان دلتان کور است، وگرنه باید می فهمیدید که آن جماعتی که ادبستان را مثل خاری در چشم خود می‌بینند، همان اراذل گرانجان و ضدانقلابی هستند که سر سجود بر قبله غرب می سایند، و همان پس مانده‌های وامانده ای هستند که به انزوایی بس دردناك دچار شده‌اند، اما در خلوت نمی‌خواهند خود را از تك و تا بیندازند، همان فرومایگان بی اصالتی هستند که شما در انحراف کامل از حقیقت بینی، دل به شاهکارهایشان (!) خوش کرده‌اید. شماهنوز نمی‌دانید در کجای زمان ایستاده‌اید. جوانترین شاعران مسلمان این سرزمین پشت خیلی از همان زهوار دررفته های مورد نظر حضرتعالی را به خاك کشانده‌اند و دریغا که شما دل بی صفایتان را به این خوش کرده‌اید که هرج و مرج راه بیندازید. دل کدام ضدانقلاب کوردلی را می خواهید با هوچیگری های ابلهانه‌تان خوش کنید؟ وای برهر سازمان و دستگاه و وزارتخانه‌ای اگر بخواهد از بیت المال مسلمین به امثال شما [....] حقوق بدهد. شما نماینده لایه‌ای پوسیده هستید که عاشقان سینه چاك ادبیات متعفن غیر متعهد سرمایه داری هستند و مثل موش کور به دنبال تاریکی می‌روند. لحظه ای مقابل آینه بنشینید!

شوش دانیال ـ عظیم شهابی»

پیشنهاد شما و تعهد ما

■ «به نام نامی یکتای بی‌همتا. ادبستانی‌های عزیز، سلام. خسته نباشید. بدون هیچ مقدمه‌ای می‌روم سراصل مطلب:

می خواستم چند پیشنهاد برای بهتر شدن مجله ارائه کنم. در «با خوانندگان» شماره شش این نشریه حرف حسابی داشتیم از آقای م ـ امجدی و همچنین در شماره هفت پیشنهاد دیگری چاپ شده بود از خانم پوران لشینی، که هر دو حرف و پیشنهاد بجا بود و قابل توجه. اکنون تقاضای من از شما این است که تا هنرمندان ما زنده هستند و زندگی می کنند یادی از آنها بکنید. نه این که بعداز مرگشان این کار بشود. از هنر موسیقی مطالب بیشتری تهیه و چاپ کنید. شما می توانستید به جای چاپ چرندیات و چرت و پرتهای آن «دبیر اخراجی»! که شکرها خورده بود، و همین طور یاوه گویی جنون آمیز و تهمتهای ناروایی شخصی که نامه اش را به نام «امیر حسین رضایی» امضاء کرده بود، حرفهای یك نویسنده یا هنرمند دیگری را چاپ کنید و صفحات پاك مجله را با آن مزخرفات هدر ندهید

مصاحبه هاي شمابا موسیقی دانان بسیار خواندنی و جالب است سعی کنید باموسیقی‌دانان دیگر کشورمان، مثل آقایان: تجویدی، جلیل شهناز، بهاری، کسایی و پایور و... هم مصاحبه‌هایی به عمل آورید. از خوانندگان هنرمند هم بیشتر یاد کنید، از کسانی چون آقایان: استاد محمدرضا شجریان، حسام‌الدین سراج، شهرام ناظری... از سینما و کارگردانان و بازیگران ایرانی هم بیشتر خبر و مطلب بنویسید... این همه توقع را برمن ببخشید. دست شما درد نکند، چشم دشمنانتان کورباد، خدایاورتان باشد.

خواهر شما ـ لیلا فلاح فیروزآبادی ـ شهرری»

□ خواهر ارجمند و محترم، خانم فیروزآبادی.

سعی خواهیم کرد به پیشنهادها و خواستهای شما ـ حتی المقدور ـ عمل کنیم؛ ما که «ادبستان» را برای خودمان چاپ و منتشر نمی کنیم. این نشریه به همه خوانندگان گرامی و ازجمله شما، تعلق دارد. براین پیمان خواهیم ماند.انشاءالله.

بر کلکِ خیال او

ناصر هاشم‌زاده

■ اگر در نگاهش می‌نشستی، گذشته را به روشنی می‌دیدی.

... امروز را که با گذشته مقایسه می‌کرد، همه چیز را فرو ریخته می‌دید. همه‌ی آنچه که در طول سالها تلاش به دست آمده بود، اکنون می‌رفت تا در تثبیت قدرتی به کار رود که با ارزشهای حاصل از آن تلاشها بیگانه بود. به گذشته فکر کردن برای او غم و اندوه می‌آورد.

ـ... وقتی که فضای حال را با گذشته درمی‌آمیزی دریك لحظه، آنچه را که در آنی، همان می‌یابی که باید در آن می‌بودی. راهیانی که از این راه آمده‌اند، باید به اینجا می‌رسیدند. آنان از این گذرگاه که اکنون درآنند نیز، گذر خواهند کرد تا به آنجا که باید، برسند. بشر ناگزیر از این سیر است، این سیر به اراده‌ی افراد نیست.

می‌رفت که تسلیم این فکر شود، با خود اندیشید:... «نه، اگر چنین باشد و حقیقت همان باشد



که هست، سخن از تکلیف و وظیفه مسخره خواهد بود»... خود را از حال و هوای قضاوت بیرون آورد. درگذشته سیری کرد. در پی حادثه‌ای دوید تا شاید خود را در آن ببیند: اندوه، بیش از پیش هجوم آورد. احساس کرد نیاز به آرامش دارد.

ـ برده بودم، اکنون نیز آزاد شده‌ای بیش نیستم، برده همیشه برده است. اگر آزادش کنند، باز هم برده است... راه همین بوده، باید به همین جا می‌رسیدیم به سرزمین بلا و گرما؛ به تشنگی و مرگ. گذشته فقط بازی بوده، بازیگران نباید بازی را جدی می‌گرفتند؛ هرکس که بازی را جدی گرفت رنج کشید...

از رنجی که احساس کرد، نالید. دیگر از مدینه‌ی پیامبر خبری نبود، مدینه نمی‌توانست همیشه مدینه بماند، مدینه‌ی ساده، راه به مدائن پرپیچ و خم باز می‌کرد و رم را باز می‌شناخت. مدینه اگر تحمل نمی‌کرد: اگر پیرو فرتوت می‌شد... دمشق پای به میدان می‌گذاشت...

پس راه همین بوده است و قدرتی که پیامبر به عرب سپرد، باید به اینجا می‌رسید؛ این قدرت راه می‌رود، آنچه که جدی و قابل اعتناست، قدرت است. آنچه که باید باشد همین است که هست. چیزی جز آنچه که پیش آمده، نمی‌توانسته پیش بیاید. خوابهای خوش آرزو را به جنگ واقعیت‌های تلخ زندگی نمی‌توان آورد...

ـ من دچار اندوهم، نگاه حسین (ع) هم پر از اندوه است، ابوذر نیز چنین بود. اما در آنها آرامشی است که در من نیست... پرسشها امانش ندادند. گریخت، هرچه را که در فکرش بود، کنار زد و راهی برای گریز جستجو کرد. برده بود، علی اورا خرید و به ابوذر هدیه کرد.

ـ ابوذر نگاهی به من کرد، چه نگاهی داشت، تصورش مشکل بود، نمی‌توانستم روزی را تصور کنم که این چهره‌ی مهربان، هیبت موجهای خروشانی را به خود بگیرد و برسر خلیفه و «مدینه نشینان مدائنی شده» فرو ریزد و سیلی بر سر و روی مجاهدان به خواب رفته زند... ابوذر باور کرده بود، این بود که خود را به رنج می‌افکند و صبور بود... روزی که تبعید شد، خلیفه دستور داد، کسی حق مشایعت او را ندارد. علی همراه حسن و حسین و عقیل و... قاعده را شکست، همگی با تمامی احساسشان ابوذر را مشایعت کردند، با تمامی احساسشان سخن گفتند، همگی باور داشتند که کاری می‌کنند... علی خوب ایستاد؛ ابوذر نیز. اما نمی‌دانم چرا آن همه نگرانی از خود نشان می‌دادند، آنها که نمی‌دانستند تاریخ به کجا راه می‌برد... نه، من خشم ابوذر را محکوم نمی‌کنم، تنها براین باورم که راه به آنجا که او می‌گفت ـ لااقل به این زودی‌ها ـ نمی‌رسید، همین.

چشمهایش را بست، اما آرامش به سراغش نیامد. اندیشه‌اش را به کار گرفت. خاطره‌ها را به یاد آورد. خواست درمیان خاطره‌ها چیزی را بیابد تا آرام بگیرد. هرچه داشت، از ابوذر داشت؛ هرچه آموخته بود، از او بود. شاید همین که در کربلاست، کار ابوذر بوده باشد. ابوذر افسانه‌ای درمیان امت: افسانه‌ای که تنها زندگی کرد، تنها مرد و تنها برانگیخته خواهد شد...

نگاهش در ربذه، ابوذر را می‌جست...

ـ آی ابوذر... کجایی؟ بی تو توان رفتن نیست. من هنوز هم یك برده‌ام. برده‌ای که به تو سپردندش؛ چرا آزادم کردی؟ من راه به جایی نمی‌برم... با پاهای برهنه‌اش بر روی ریگهای گرم صحرای ربذه دوید و دوید... حس کرد پاهایش سنگین شده‌اند؛ زنجیرهایی را که نمی‌دید، دید. ابوذر سالها پیش در خاك این دیار خفته بود. تنها خفته بود تا روزی فرا رسد که تنها برخیزد... اکنون برده‌ای آزاد شده، پاسخی از او می‌خواست. ریگزار تفتیده‌ی ربذه: تاریخ بی‌رحم بشریت بود. اگر می‌ایستادی، پاهایت تاول می‌زد و می‌سوخت، و اگر می‌دویدی برآتش بود که می‌دویدی...

«جون» دوید؛ دوید و باز هم دوید. به گذشته‌ها دوید؛ مالك را یافت که برابوذر نماز می‌خواند و بر سر قبر ابوذر سخن می‌گفت. ایستاد به سخنانش گوش کرد.

ـ باز از همان سخنها. همه زیبا و دلفریب؛ اگر باورشان کنی، باید براین ریگزار وجود همیشه حیران و سرگردان در پی آنچه که، آنم آرزوست، بدوی و بدوی و حاصل از رفتن، تنها، رفتن باشد و نگاه برافق، تنها، انتظار. حل این معما برای من آسان نیست، شاید معمایی در کار نباشد، اما من معما را می‌فهمم... باید از مالك بپرسم... مالك رفته است و من مانده‌ام، همانگونه که ابوذر رفت و من ماندم...

کمی از زمان سرازیر شد. علی (ع) را دید. درمیان کوفیان.

ـ اگر علی برایشان به شیوه‌ی مرسوم حاکمان حکومت می‌کرد، ما امروز در کربلا نبودیم! اما گویا همه چیز ناگزیر باید همانگونه که اتفاق افتاده است، اتفاق بیفتد؟ علی راه و رسم دیگری آورد. دل به اطاعت خلق خوش نکرد و برآنچه که حق می‌دانست، ماند تا برآنچه که خوش می‌دارند، نماند.

به گذشته رفت تا علی (ع) را از آینده‌ای که برگذشته استوار است، بیم دهد... خجل بود: علی (ع) آینده را می‌دید. آنچه را که او زندگی کرده بود، علی پیشاپیش، یك یك گفته بود...

«جَوْن» امروز در کربلا بود، اگر نمی‌خواست باشد، می‌توانست با کاروان حسین نیاید... اما نه، سخن این نبود، دوباره بازگشت.

ـ علی را باید تنها بیابم، همه رفته‌اند، عجبا علی تنهاست. علی نه عمّار را دارد، و نه مالك را. عمار را در صفین از او گرفتند و مالك را در راه مصر. مالك رفته بود و عهد نامه مانده، تا معمّا همچنان حل ناشده باقی بماند... دیر شده است، اما من هنوز نمی‌دانم پاسخ در کجاست و نزد کیست؟ برمی‌گردم، همه‌ی راه را برمی‌گردم. برده می‌شوم: بی دغدغه‌ی وجود. اگر برده باشم تنها برده‌ام اینها مرا آزاد کردند آن حکم پیامبر (ص)، آن لطف علی (ع) و آن آموزش ابوذر، تنها برای من رنج به ارمغان آورد. اینهمه تردید و اندوه در بودن و زندگی کردن. برده باشم راحت‌تر زندگی خواهم کرد، آسوده‌تر خواهم بود، آسوده‌تر...

«جَوْن» کوفه را خالی از علی (ع) یافت. حسن

(ع) نیز به مدینه بازگشته بود. او دوست نداشت همه‌ی گذشته را به خاطر آورد... او با نسل گذشته خو گرفته بود، گرچه نمی‌خواست همچون آنها زندگی کند، ولی در پی همان چیزی می‌دوید که آنها می‌دویدند. نسل جدید، گذشته را از زبان چه کسی خواهد شنید؟

«جَوْن» چشم به مکّه دوخت... با کاروان حسین بیرون آمد، اما دلش نمی‌خواست که گرفتار بلا شود. او در کام زندگی بود و آدمی را ناگزیر از این سرنوشت می‌دید.

«جَوْن» در جستجوی کاری شریف بود که با کاروان حسین همراه شد.

ـ حسین به کوفه می‌رود، و معلوم است که نقشه‌هایی در سر دارد، بیهوده که حج را نیمه تمام نمی‌گذاشت... پیش از آنکه یزید بتواند کاری کند، شاید حسین شتر سرکش خلافت را به آبشخور اصلی خود بازگرداند. با حسین بودن بهتر است...

چشمانش را باز کرد، حسین را دید...

راه مکه تا کربلا چه طولانی بود... بسیاری از متعهدان درماندند و ماندند... اما حسین با همان آرامش روزهای نخست به راه ادامه داد... هر خبری که از کوفه می‌رسید، عده‌ای را به بازگشت فرامی‌خواند... نه حسین وعده‌ای به «جَوْن» داده بود و نه «جَوْن» خود را اسیر تعهدی می‌دید...

ـ برده‌ای آزاد شده‌ام، ناگزیر از کار کردن. حسین (ع) را دوست دارم و یزید را دشمن. و با این مردم چون این مردمم... نه چون حسین داعیه‌ای دارم و نه چون یزید مقامی... و نه چون این مردم پیمانی بسته‌ام... از ابتدا گفته‌ام و حسین خود می‌داند که من و امثال من حوصله‌ی ساختن تاریخ را نداریم و اگر هم به سرمان زد، کسی این داعیه را از ما قبول نمی‌کند... من در این بازی تنها تماشاگرم... تماشاگری که دوست دارد حسین پیروز شود... اما این گونه که حسین پیش می‌رود، پیروزی....؟

آن دغدغه‌ها و آشوبها هم که ابوذر در جانم ریخت، این مردم از من گرفتند، برمن خندیدند... «عمار» را که از بسیاری از همینان به پیامبر نزدیکتر بود، کشتند... من راه آشوب را نمی‌خواهم... باید هشیار باشم... باور نکنم که می‌توانم. اگر این باور را بر جانم بریزند خود را از دست خواهم داد... و من جز خود چه کسی را دارم؟

اینها هریك به بهانه‌ای می‌گریزند... چون پیمانی بسته‌اند باید آن را بشکنند... اما من نیازی به گریز ندارم... در طلب چیزی هستم که اگر به هر سوی بروم، معذورم... هرچند حسین (ع) را ترجیح می‌دهم... اگر عافیت در کنار حسین حاصل شود، چه بهتر... من آن را در کنار دشمن حسین نخواهم جست...

دیشب حسین با همه سخن گفت. همه را از تعهدها و مسئولیتهایشان نسبت به خود آزاد کرد... گفت که تنها مرگ به انتظار کاروان نشسته است. آنها که فهمیدند حکومتی در کار نیست، بیشتر در منزلهای راه از کاروان جدا شدند. اما دیشب هنوز بودند کسانی که فرصت بازگشت را نیافته بودند و پیمانی که بسته بودند، بر گرده اشان سنگینی می‌کرد. حسین دستور داد مشعلها را خاموش کنند تا هرکه می‌خواهد برود. بی‌احساس شرمی، برود. بر سیاهی شب سوار شود و بار پس مانده‌ی زندگی را دوباره بر دوش گیرد و به انتظار بنشیند تا مرگ بر او بتازد...

«جَوْن» دیشب را ماند: همراه تردیدهای زندگی گذشته و ارزشهایی که ابوذر بر خاطرش حكّ کرده بود... «جَوْن» گیر نکرده بود، راه همین بود.

ـ من در این سفر جز به عافیت نیندیشیدم و جز راحتی طلب نکردم. راه را با همه‌ی دشواری‌اش به خاطر خود آمدم: اما اکنون با حسین در کربلا هستم... صحنه دارد صحنه‌ی دیگری می‌شود. از آن صحنه‌ها که امثال مرا تاب تحمل آن نیست... حس می‌کنی کسی از آن بالا تماشایت می‌کند. باید کاری کنی در خور آن نگاه که چون بارانی بر وجودت می‌بارد و سرشارت می‌کند... من تحمل آن را ندارم... من اینجا چه کنم؟ باید می‌رفتم... آنها که پیمان بسته بودند یا خود پیمان شکستند یا حسین گردنشان را از قید آن آزاد کرد. من که معلوم است برای چه کاری آمده‌ام. حسین (ع) خود این را به خوبی می‌داند... راستی این حسین اینجا چه می‌خواهد؟ به یاری چه کسی چشم دوخته است که این چنین یارانش را می‌پراکند... او چون پدرش علی (ع) به گونه‌ای دیگر است... اینها نه حکومتشان به حکومت حاکمان می‌ماند، و نه سیاستشان به سیاست سیّاسان... هر که می‌خواهد بر حکومت بماند، باید بر آنچه لازمه‌ی حکومت است بماند. این حسین چه می‌کند؟! نه به شیوه‌ی جنگاوران، سپاه بسیار گرد آورده است و نه به شیوه‌ی اهل سیاست رفتار می‌کند. باشد تا صبح چه شود... باید بدانم، گویا برای دانستن، به این سرزمین رانده شده‌ام...

روز عاشورا، «جَوْن» حضور داشت. تمامی صحنه را زیر نظر گرفته بود.... صحنه‌ی کربلا، تابلویی را می‌ماند که نقاشی با کلکی خیال‌انگیز، يك يك بازیگران را به نقشی ابدی می‌سپرد... «جَوْن» هر لحظه بیش از پیش صحنه را زیبا می‌یافت، کار حسین، اعجاز بود... حال می‌فهمید که چرا حسین (ع) آشفته و نگران نیست. رنگهای زیبای هستی هریك در تابلوی حسین، صدها و هزارها جلوه داشت... تشنگی بهانه‌ای بیش نبود. خون به جای آب کار می‌کرد. نقش آب با خون بود. وقتی که رگهای زمین را بر آن دشت بستند، رگهای جان بود که نقش آفرید. آنها که رگهای زمین را بستند، خود ندانستند که رگهای حسین را گشودند، تا ملایك بدانند که چرا آدم مسجود آنان شد و حسین وارث آدم. «جَوْن» جان زنده‌ای شده بود که با تمامی وجودش صحنه را درك می‌کرد... اما ناگهان درماند.

ـ... من چه؟ من کجای این صحنه باید بایستم؟ نقش من درکجاست؟ همه می‌روند، با شتاب هم می‌روند، اینها که با حسین (ع) مانده‌اند، امروز چه زیبا می‌روند. اما من مانده‌ام. مباد که این بار نیز بمانم. ابوذر رفت، ماندم، عمار رفت، ماندم، مالك رفت، ماندم... علی رفت، ماندم... این بار باید من نیز بروم... من در آن صحنه‌ها آنچه را که باید می‌دیدم، ندیدم. گویا قرار بود در کربلا ببینم. می‌روم، اما نه به خود. باید از حسین بپرسم. او صحنه‌آرایی می‌کند، نقاش ازل صحنه را به دست او سپرده است. اما در انتها نقاش با خود او چه خواهد کرد؟... من نباید به انتظار بمانم، باز نباید تماشاگر صحنه باشم. این بار باید خود در صحنه باشم. باید خود را به حسین برسانم.

حسین (ع) نگاهی به «جَوْن» کرد. «جَوْن» به چشمهای حسین خیره شد و به انتظار فرمان ماند.

حسین: تو برای طلب عافیت و در جستجوی آرامش و راحتی به دنبال ما آمدی خود را مبتلای راهی که ما مبتلای آن هستیم، مکن...

[... آیا حسین مرا می‌راند؟ آیا من نباید در این تابلوی زیبای آفرینش نقشی درخور آدمیّت خویش داشته باشم؟]

صدای حسین (ع) را شنید: «جَوْن» اگر تو همان راه عافیت و سلامت را پیش بگیری، من از تو گله‌ای نخواهم داشت. برو و راه عافیت طلبی را پیشه کن، راهی که از آن خود تو است.

«جَوْن» يك بار دیگر صحنه را نگریست و دوباره نگاهش را به چشمهای حسین (ع) دوخت.

[.. نه، این چشمها به انتظار من نیستند. به انتظار کسی دیگرند: کسی که باید هم اکنون در من متولد شود. کسی که بی تردید باشد. برآمده از درد ب. . نگاه باشد. تشنه باشد و آب نخواهد. تشنگی طلب کند و تشنه تر شود. فصل را دریابد. وصل را آسان طلب نکند...]

«جون» احساس کرد که در چشمهای حسین سرّ وجود را خوانده است:

ـ سزاوار نیست که در آسایش و راحتی همراه شما باشم و امروز که روز سختی و بلاست، دور از شما... گرچه چهره‌ام سیاه است و بویی خوش از من به مشام کسی نمی‌رسد و از نژادی گمنامم و در نگاه دیگران پست و حقیر... اما تو ای حسین! بگذار من هم نقش‌آفرین این صحنه باشم... این را از من دریغ مکن. بگذار تا بروم و سیاهی‌ام را بزدایم و بویی خوش بگیرم و کسی شوم.

نگاهش را دوباره به صحنه‌ی نبرد انداخت.

[... درنگ جایز نیست...]:

ـ نه، به خدا سوگند، هرگز از این صحنه دور نخواهم شد و تنها و جدا از شما راهی را نخواهم پیمود. من باید خونم را با خونهای شما درهم آمیزم.

حسین همه چیز را در کربلا یافته بود و می‌دید که تابلوی کربلا، بی وجود «جَوْن» کامل نیست. اکنون «جَوْن» بود که به صحنه دعوت می‌شد.

چشمهایش را باز کرد. از پسِ پرده‌های خون، چهره‌ی حسین (ع) را دید. سرش بر زانوی حسین بود و نگاهش در نگاه او...

حالا می‌شد همه چیز را دید: همه چیز را. هجومِ خون، دیدگانش را پوشاند. يك لحظه فکر کرد همه چیز پایان یافته است. اما نه، او همه چیز را می‌دید، روشن تر از پیش. همه‌ی وجود را می‌یافت. او در صحنه‌ی وجود پر گشوده بود، تا ماندگان زمین تا انتهای هستی بر او غبطه خورند.

حسین (ع) را دیدند که بر بالای سر او ایستاد. دستهایش را بلند کرد و گویی با آن کس که می‌خواهد سخن بگوید، نگاه در نگاه دوخته است:

ـ خدایا رنگش، بویش و وجودش همانگونه باشد، که خود خواست.

می‌گویند ده روز بعد، هنگامی که اجساد شهیدان را در زمین کربلا به خاك می‌سپردند بوی خوشی فضا را پر کرده بود... ■

• پای صحبت عباس یوسفی صدیق، خطاط هنرمند معاصر

ما وضعیت «لیقه» دواتی را داریم که پالایش نشده



مقدمه

عباس یوسفی صدیق از خطاطان هنرمند معاصر است. مجموعه ۷ تابلو از خطاطیهای وی تحت عنوان «کلید گنج سعادت» اخیراً به بازار هنر عرضه گردیده است. «صدیق» ۴۰ سال دارد. متولد شهر رشت است. اما دوران تحصیل را در پایتخت گذرانده و فارغ‌التحصیل رشتهٔ تاریخ است.

□ از چه زمانی به هنر خطاطی روی آوردید؟

■ با عرض تسلیت در مورد زلزله‌ی اسفبار مناطق گیلان و زنجان بنده از دوران دبیرستان با رنگ نقاشی و خط آشنایی پیدا کردم، اغلب بعد از ظهر که از مدرسه می‌آمدم پشت شیشه‌ی مغازه‌هایی که خط می نوشتند می‌ایستادم و به آنها نگاه می کردم. نگاه کردن به این خطوط مقدمه‌ی شیفتگی من بود، موارد متعددی را به یاد دارم که با ترشرویی و تندی صاحب مغازه که در حال نوشتن تابلویی بود روبرو می‌شدم. بعدها به شاگردی یکی از آنها درآمدم. در ابتدا قلمهای رنگی را می شستم و یا رنگ درست می کردم اما هیچگاه از نگاه کردن کنجکاوانه و عاشقانه به خطشان غافل نبودم، همزمان با گرایش به خط به نقاشی نیز روی آوردم و در کنار آن «سازی» را انتخاب کردم در اواخر دوران دانشجویی نقاشی را رها کرده و بطور جدی‌تر وقت خود را به خط اختصاص دادم در حدود سالهای ۶۰ با آقای «عارف» که (هم دانشکده‌ای) اینجانب بودند آشنا شدم. الفبای فارسی را ایشان برایم نوشتند و سرمشق‌های چندی نیز از ایشان گرفتم. در سال ۱۳۶۴ موفق به اخذ مدرك «ممتاز» در رشته خط نستعلیق از انجمن خوشنویسان ایران شدم. در انجمن جناب استاد حسن سخاوت استادی بنده را به عهده داشتند، ایشان براستی شخصی بزرگوار و معلمی برجسته میباشند من نیز خوشنویسی خود را همیشه مرهون زحمات ایشان میدانم. حدود دو سال به عنوان «مدرس» از طرف انجمن آموزش خوشنویسی می‌دادم، اکنون هم به امر نوشتن و یاددهی این هنر شریف مشغولم.

□ اخیراً مجموع هفت تابلو به خط شما تحت عنوان «کلید گنج سعادت» به بازار هنر عرضه گردیده است. انتخاب و جمع آوری مضامین و تحریر این مجموعه با چه دشواریهایی همراه بود؟ همچنین چه خصایلی را برای یك خوشنویس قائل هستید.

■ همانطور که در مقدمهٔ این مرّقع ذکر نموده‌ام، اینکار بیشتر از ۲ سال به طول انجامید. انتخاب و جمع آوری مضامین وقت قابل توجه‌ای را به خود اختصاص داد. کار با هزینهٔ زیادی به اتمام رسید و همانطور که می‌دانید کار «اوّل» بود توأم با کژی‌ها و کاستیها.. برای مثال در آخرین مراحل آماده سازی کتاب، چاپ روی جلد آن خراب شد و من مجبور شدم با عجله تمام روی جلد را دوباره نویسی کنم، اینکار خود باعث بروز اشکالات جدیدی در عنوان کتاب شد، همچنین سیاه مشق پشت جلد میتوانست بهتر از این باشد، بعضی از تابلوها جایشان در داخل «مرّقع» نبود ولی به «دلایلی» به داخل «مرقع» راه پیدا کردند، تعدادی هم که از اوّل به نیّت «مرقع» کار شده بودند، نتوانستند وارد مجموعهٔ کلید گنج سعادت شوند: بهمین دلیل در اواخر کار تا حدودی شتابزدگی پیش آمد. در چاپ بعدی این اثر سعی شده، اشکالات چاپی و خطّی در حدّ فهم اینجانب مرتفع گردد تا مجموعه به شکل مطلوبتری عرضه شود. من همهٔ ضعفها و نقایص را متوجه خودم می‌دانم چرا که بقول «حافظ»:

«هر چه هست از قامت ناساز بی اندام ماست»

همانطور که آقای بهاء‌الدین خرمشاهی گفته، یقین دارم که «مجاب کردن یعنی به تصدیق و تسلیم و الزام منطقی کشاندن» طرف مقابل ما بر می گردد امّا مخالفین کلید گنج سعادت اینکار را نکردند. برخوردها کاملاً سرکوبگرانه و انهدامی بود، آنها به کسانی که تمرّد می کنند و اندیشه هایشان مهار نمی شود اعلام نموده‌اند که «شما از مردگان هستید» چرا که می خواهند ما را به انجام کارهایی وادارند که هیچ اعتقادی به آن نداریم، می خواهند چاکرپیشگی کنیم و عیوب آنها را پنهان سازیم، بی‌حشو و زواند بگویم برای دور و پیچ مطلوب پیدا کردن دوایر یك خوشنویس دست او را نمی پیچانند، این عمل خوشنویس را می شکند «هنر انحصاری نیست، ملك اختصاصی من و تو نیست، قاضی هم تنها من و تو نیستیم.» وقتی استاد علی اکبر کاوه در سن صد سالگی خود را یك شاگرد صد ساله میداند تکلیف امثال من روشن است، من خودم را تازه در ابتدای راه میدانم و کماکان از روی خطوط خوب قدما و معاصرین مشق خواهم کرد.

اگر هنرمند دارای شخصیت خوب و انسانی نباشد هرچه هم در کارش مهارت و تخصص داشته باشد از نظر مردم آگاه، ارزش چندانی ندارد. بسیاری از ما در عرصه‌ی برخورد با خصایل شخصی خود پیشرفت چندانی نکرده‌ایم اما شاید کمتر کسی پیدا شود که خط نستعلیق را به قوت و قدرت ما بنویسد نمی‌دانم برای هنرمند چه چیزی بیشتر اهمیت دارد، اینکه جاه‌طلب باشد، مغرور باشد و با فروتنی بیگانه! ما وضعیت لیقهٔ دواتی را (نخ ابریشمی داخل دوات) داریم که پالایش نشده است، «لیقه» به علت آلودگی به مرکب در ظلمات دوات اسیر است ما نیز آلودگی داریم، پالایش خودمان به پالایش دوات مانند است، وقتی لیقه شسته میشود اینکار شبیه زدودن غل و غش‌ها از خودمان است سلطانعلی مشهدی خوشنویس قرن ۹ «هـ ـ ق» در این باره میگوید:

هر که از مکر و حیله و تلبیس
پاك گردید گشت پاك نویس

ما دوستانی داریم که تأکید مؤکد دارند به آنها استاد گفته شود، راستی چرا اینطور است، نمی‌دانم. باید بگویم «سودای نام و نان» هر کدام از ما را به نحوی تهدید می‌کند، به گمانم این عمل ناشی از «توجه‌طلبی» و «ناچیزانگاری» خودمان است و این مایهٔ تأسف شدید و اندوهی عمیق است.

□ نخستین وظیفهٔ یك خطاط چیست و اساساً «خوشنویسی» نیز می تواند از جمله شاخه‌های هنر متعهد قلمداد شود؟

■ اکثر خوشنویسان و خطاطان میبایستی برای معیشت خود کارهای مختلفی را انجام بدهند، مرحوم عمادالکتاب روزی به شاگردش علی اکبر کاوه گفته بود: «می خواهی از راه خط نان بخوری، کاسبی کنی، یا اینکه طالبی و شیفته‌ای.» واقعیت اینست که «نان خوردن» حتماً در مدنظر می باشد، یك خوشنویس بایستی تابلو بنویسد، پلاك بنویسد، پارچه بنویسد، آهن بنویسد، مهر بنویسد، سرنسخه بنویسد، سنگ قبر بنویسد..... اگر ننویسد نمی گذرد، البته بعدها پیشرفت می کند و روی جلد کتابها را می نویسد، بعد کتاب و بعد کارهای دیگر.. اما ایده‌آل همانست که مرحوم «عمادالکتاب» فرمودند، هر هنرمندی باید تأمین باشد تا خالق آثار هنری گردد. «آرامش و سکون دل» از آرامش و سکون نسبی معیشتی و فکری سرچشمه می گیرد.

هنر خوشنویسی در خدمت مردم و اجتماع میباشد،

هنرمندان «واقع گریز» که در گذشته هم اندك نبوده اند روزبروز در کارهایشان از مردم بیشتر فاصله گرفته اند رومن رولان می گوید: «اگر هنر و واقعیت نتوانند در کنار هم زندگی کنند بگذار هنر بمیرد» چه مانعی دارد ما شاهد مراسم تدفین هنر مردم گریز باشیم.

در این صورت دیگر نخواهند گفت «خوشنویسی هنر بی‌آزار است» «و از آن بی‌آزاری آزاردهنده خلاص می شود» (اشاره به گفته آقای سیدعلی صالحی در مقاله «اتفاق جمهور حسّ دنی در چیستا» وظیفهٔ نخستین خط «ابلاغ معانی» بوده ولی خط به دستیاری خوشنویسان به مرور جلوه‌های خاصی به حروف و کلمات و ترکیبات داده و خود تبدیل به هنری ظریف گشته است» با توسل به این اندیشه در بعضی از تابلوهای مُرقّع از قلم تأکید استفاده شده است، مضامین عمده و غیرعمده به ترتیب قلمهای تأکید عمده و غیرعمده را به خود اختصاص داده اند، به گمان من این نوعی «ترکیب و کمپوزیسیون» محسوب میشود همواره بهترین ترکیبات قرار گرفتن «مدات» در زیر هم نیستند، اگر خوشنویسی در فکر پیدا کردن شعری باشد که در آن تعدادی حرف «ی» و «ن» باشد و سپس آنها را در کنار هم بچیند و قدرت خود را نمایش بدهد محدودنگری کرده است.

□ بسیاری از مردم در خواندن نوشته‌های زیبای خطاطان با اشکال مواجه‌اند. با توجه به این مطلب آیا باید زیبایی را فدای خوانایی کرد و یا بالعکس و آیا اساسا این دو مقوله با هم در تعارضند؟

■ خط در ضمن وفاداری به ترکیب و کمپوزیسیون زیبا بایستی «خوانایی و بی‌تکلفی» خاصی را دارا باشد، عده‌ی زیادی از خوشنویسان فعلی آثارشان را «برای همگان لایقره و برای خواص مبهم» و بقولی خواندن کارهایشان را محتاج «رمل و اسطرلاب» نموده اند من نیز در اینجا مستثنی نیستم این وضع باید تغییر کرده و اصلاح شود.

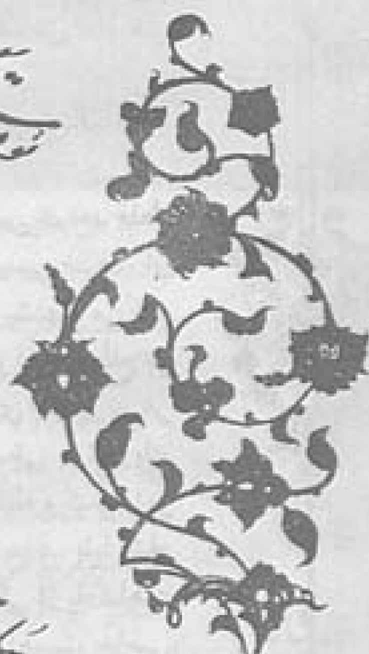
□ آیا خط نستعلیق به «حد کمال تاریخی» خود رسیده است و دیگر هر کاری که صورت میگیرد «تقلید مبتذل» است اینطور نیست؟

■ آقای محمد احصایی در مصاحبه‌ای با فصل نامه هنر گفته است: «مخصوصاً در دورهٔ قاجار، این هنر «خوشنویسی» را چنان به کمال رساندند که دیگر هیچ جایی برای ما نگذاشتند.» و نیز غول‌های کلاسیك خوشنویسی مثل «میرعماد» در رشتهٔ نستعلیق و «عبدالمجید» در رشتهٔ شکسته نستعلیق این هنر را به تمامیت و «حد کمال تاریخی» خود رسانده‌اند. از آن پس «کلیشه نویسی و تقلید مبتذل» در کار بوده است. نقاشیخط نیز «دچار سطحیت و انحطاط» شده و به وصله پینه کردن گرافیك مبتذل مشغول است. همچنین غلامحسین امیرخانی [هم] تا سال ۵۹ کاری در خور ننوشت و از سال ۵۹ تا ۶۷ هم خطوط ضعیف و حتی (عادی) کم ننوشته است»

□ آیا تغییر و تحول در هنر خطاطی ضروری است؟ نظرات پیش کسوتان هنر خطاطی در این خصوص چیست؟

■ نیما جائی میگوید: «کهن گفتن و آب خوردن یکی است.» مرحوم رضا مافی نیز گفته است «هیچ گاه از مسیر سنتی منحرف نمی‌شوم چون اعتقادم این







است که پرداختن به نوگرایی بدون داشتن ریشه‌های سنتی اصیل چیزی جز نابودی در پی ندارد.» نه نیما منظورش «گریز از سنت» بوده است و نه رضا مافی اعتقاد داشته است که نبایستی هیچ حرکت نو و خلاقی در زمینه‌های هنری صورت بگیرد مسئله‌ی اصلی ایجاد یك رابطه منطقی و متعادل و معقول بین «ثبوت سنت و پویائی حال» می باشد. ما در حالی می نویسیم که دلمان پیش «میرعلی‌ها» و رویمان به طرف آینده و خلق اثر نو میباشد، نمیتوانیم به میراث فرهنگی گذشتگان به دیدهٔ بی اعتنا بنگریم ضمناً با این حرف مخالفم که «چرا اسلاف ما با آنهمه نبوغ هوس تغییر و بازی به سرشان نزد» بایستی ابتدا به درك ضرورت تغییر و تحول خط رسید هیچ معجزه و انقلابی هم صورت نمی گیرد.

ویژگی‌های هر دوره و مسایل زمانه پایه‌های ضروری تحولات در همان دوره و مرحله محسوب می شوند.

خوب بعد از روشن شدن نحوهٔ برخورد با سنت و پدیدهٔ نو بطور اعم می پرسم اگر نستعلیق فی المثل با میرعماد به حد کمال میرسد پس نقش کلهر چه بوده است؟ پس چرا او را بنیان گذار سبك جدید و تغییر و اصلاح هندسی کلمات پیش از خود می نامیم، باید روشن کنیم که آیا خوشنویسی بعد از میرعماد روندی تکاملی داشته است یا نه؟ جواب من مثبت است «کلهر» نیز نستعلیق را رشد می دهد. عمادالکتاب نیز آنرا به جلو می برد. علی اکبر کاوه و برادران میرخانی وحتی غلامحسین امیرخانی درهر سطحی که شماقبول دارید فقط «اصلاح هندسی کلمات و ترکیب در سطر» هم که باشد خط را رشد داده اند. پس با این تحلیل رشدی در کار بوده است و به گمان بنده این روند جهت تکاملی و اعتلایی را طی نموده است اما اشکالات و کاستیها بقدری چشمگیر و بیشمار بوده و هست که باید احساس خطر جدی نمود.

□ آیا هنرجوی خوشنویسی صرفاً باید به کتابت ◄

امروز همان فردائی است که دیروز نگرانش بودید

اکتفا کند و یا آگاهی از تاریخچه خط و تئوری هنر خوشنویسی نیز ضرورت تام دارد؟

■ **هر هنرجوی خطی می بایستی بعد از ثبت نام در کلاس انجمن نزدِ استاد رفته و از او سر مشق بگیرد.** تا پایان دوره خوش یعنی بعد از طی دوره مبتدی و متوسط، هنرجو ملزم به نوشتن یك بیت می باشد. آنهم به او گفته می شود که کشیده ها در هر بیت باید یا زیر هم باشند یا دو بدو با هم رابطه داشته باشند و یا اگر «یای کشیده یا ممدود» در آخر هر سطر یا مصراع بیاید در بالای کلمات قرار گیرد. و نکات محدودی از این قبیل از دورهٔ «عـالی» هنرجـو «چلیپانـویس» میشود. چلیپانویسی نوشتن دو بیت بصورت کج می باشد و این عمل تا پایان دوره ممتاز همراه با کتابت که بمعنای ریز نویسیٔ است ادامه دارد همراه با ترکیباتی چند، خوب اینجا آقای عارف حق دارند «چلیپا را قالبی متحجر و بی خاصیت» که بهترین سالهای عمر هنرجویان خوشنویسی را بخود اختصاص میدهد» بنامند.

هنرجوی خوشنویسی حتی تا سطوح بالا و در سطح استادی نیز از تاریخچه خط و تئوری هنر خوشنویسی اطلاع چندانی ندارد. او می خواهد فقط مثل استاد خود بنویسد یعنی کلیشه نویسی صرف، او مایل است چلیپانویس زبده ای شود، پیشنهاد می کنم که همراه با تعلیم عملی خوشنویسی از افراد مطلع در این زمینه استفاده شود، بایستی هنرجوی انجمن در هر سطحی که می نویسد، اطلاعات تاریخی و تئوریك نسبت به کار خود داشته باشد، بداند نقطه و کسره زیر آن در اول هر سرمشق یعنی چه؟ بداند بابا شاه اصفهانی خوشنویس بوده است و نه یکی از پادشاهان دوره سلجوقی! خود املای کلمات از اهمیت خاصی برخوردار است، بسیاری از کلمات را در خوشنویسی غلط نوشته و فدای ترکیب می سازیم. مردم هم اسم خوبی روی بعضی از ماها گذاشته اند «میرزابنویس» که گفته می شود مترادف است با غلط نویس. گاهی اوقات اطلاعات تاریخی و تئوریك خود جاذبه های عملی برای نوشتن خط را فراهم می سازند، اسباب کتابت «مقوله ای پررمز وراز است» که ژرف نگری درآنها مارا دگرگون می سازد، پس می بینید که چقدر اصرار بیش از حد لازم برچلیپانویسی ناپسندیده و نادرست است. هنرجوی عالی و ممتاز چرا نباید امتحان کمپوزیسیون و امتحان تاریخچه و امتحان تئوری علمی خط را ندهد. این کارها بایستی هرچه زودتر صورت بگیرد این ها نیز به تحول خط کمك خواهند کرد. نباید فکر کرد اگر کشیده هایمان را از ۹ نقطه به ۱۳ و یا ۱۸ نقطه ارتقاء دادیم این یعنی تحول و یا اگر کارهای خود را بصورت «سیاه مشق» عرضه نماییم این همان «انقلاب نیمایی» است مگر سیاه مشق را مثل چلیپا در گذشته های دور نمی نوشته اند، این را می پذیریم که سیاه مشق امکانات عظیمی را برای تحول در دوون خود دارد. اما صرف سیاه مشق نویسی به هر شکل و شمایل و رنگی تحول در کار نیست و برخورد پرخاشگرانه وسطحی با چلیپانویسان کار ما را توجیه نمی کند.

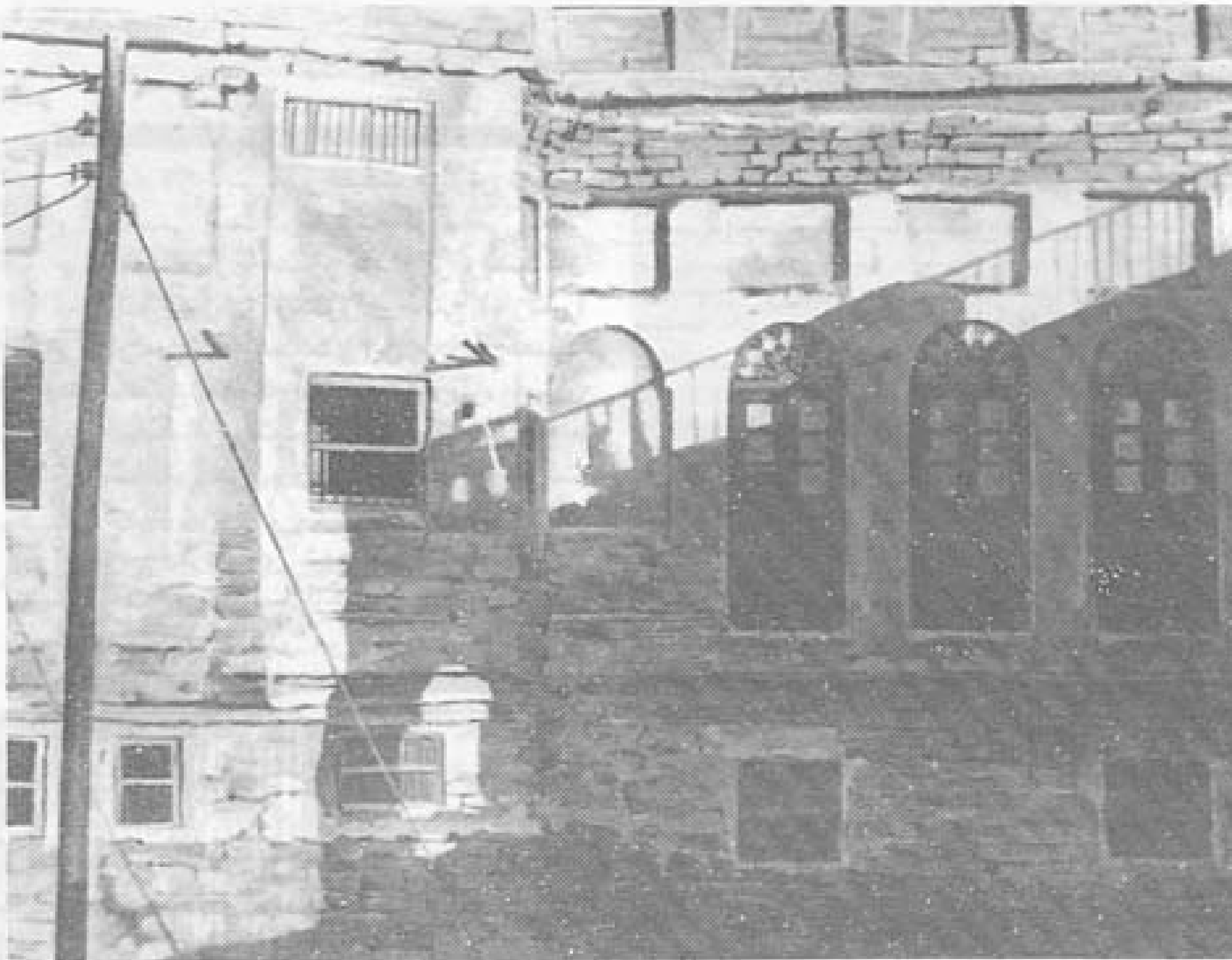
مقاله ای را تحت عنوان «ضرورت اقدام نیمایی در خوشنویسی معاصر» تهیه نموده ام و در آن «در مورد بحران خوشنویسی و راههای مقابله با آن» صحبت شده است. پیشنهاد دیگری هم دارم. روزنامه ها و بخصوص مجلات وزین و با اعتبار ما بیایند و صفحاتی را به نقد خوشنویسی اختصاص دهند. هرکاری را که انجمن خوشنویسان منتشر می سازد نقد و بررسی شود. اینطوری من بدنویس نیز کنترل می شوم که نتوانم با سودای نام و نان و «شناساندن چهره خود» هرچند وقت یکبار مرقعی بدهم که وقتی آنرا بررسی می کنید می بینید بطور کلی مطالب آثار قبلی به صورت کسالت بار ترو بدتر ارائه شده است، فقط اینجا بهره برداری از نام صورت می گیرد.

اینجانب آثار ۲ سال اخیر انجمن را نقد و بررسی نموده ام و تلاش می کنم آنرا بصورت یك مجموعه به چاپ برسانم.

در اینجا یادآوری این مطلب نیز ضروری است که هر خوشنویسی می تواند از کار خود دفاع نماید و در مقام پاسخ برآید. هدف باید نقد علمی باشد، نباید بگذاریم یك هنرمند به سن پیری برسد و یا بمیرد آنگاه در موردش صحبت نماییم و اشکال بزرگتر اینست که بقول شفیعی کد کنی در زمان نقد یك اثر «منتقد را ارجاع می دهند به کار خودش که ای بابا خودش رفته و کتابی نوشته با هزاران عیب»

اما دوباره یادآور میشوم نقدها با برخورد شخصی و خرده حسابها تفاوت دارد، این مطلب را بعد از چند بار خواندن آثار نقادانه یك ناقد هنری می توان تشخیص داد.

در خاتمه از توجه شما به مطالب خود. و از فرصتی که در اختیار بنده گذاشتید سپاسگزار بوده و برای شما و مجله ادبستان توفیق بیشتری را آرزو می نمایم ■



از رئالیسم تا انتزاع

● مروری برآثار نقاشی علی سیران در نگارخانهٔ سبز

● محمد رامین ضیاء

■ در هرکاری به خصوص در رشته‌های هنری که شاعر، نوازنده یا نقاش با مخاطبین خود مستقیما در تماس و در تلاش برقراری ارتباطی نزدیکتر و روانتر است، عواملی و یا بهتر بگوئیم شرایطی و صفاتی را باید در اختیار وی قرار دهیم تا بتوانیم موفقیت یا عدم موفقیت او و اثرش را ـ همراه با هم ـ و یا جدای ازهم ـ محك بزنیم و بررسی کنیم. یکی از این شرایط بارز، داشتن صداقت است ـ بی پیرایه آنکه صداقت را در اینجا سادگی، رودر روئی با واقعیت آنچنان که هست، بیان آنچه حس می کنیم و می بینیم و در نهایت گفتنِ خود درونی مان (آنچه همیشه با آنیم) بی هیچ واهمه ای ـ معنا می کنم.

به این صفت پسندیده علی سیران جوان مشهدی نیز که نقاشی را به طور تجربی در کنار نگاه کردن‌ها و پرده کشیهای بسیار آموخته، معتقد است. او متولد سال ۱۳۳۸ است و در رشته روانشناسی تحصیل کرده، به طور جدّی ۸ سال است که با رنگ و بوم و قلم مو سرو کار دارد و در این مدّت مخاطبینش طبیعت اطراف و گاهی دوستان و علاقمندانی چند بوده اند.

سیران می‌داند که وقتی یك اثر، ارزش هنری بودن را بخود می گیرد که دارای ویژگی شخصی و خاصّ فردِ نقاش شده باشد و این، شما با جستجو و مطالعه‌ای مداوم، طی زمانی بسیار و نامعلوم، بسراغ نقاش می‌آید.

او بدنبال یافتن آگاهی ای که به طور خودجوش در وجودش غلیان کند، قلم می‌زند و با روشهای مختلف و آزمودن توانائی تکنیکهای گوناگون موجود و استفاده از قابلیتهای آنها، سعی بر کاویدن خود و اطرافش دارد. اما اغلب برسر انتخاب موضوع و جفت شدن آن با قالب کار (یعنی استفاده از تکنیك خاصش)، دچار سردرگمی می شود. چنانچه در تابلوهای به نمایش درآمده وی، سیر نگرش و جستجوی او از آنچه می بیند و آنچه می‌خواهد بگوید، در تجربیاتی رئالیستی تا انتزاعی مشهود است. او با توجه خوب خود به نقش سایه و نور و شناخت فرم، پرده هایش را ساخته است و به‌خصوص رنگ را در نمونه‌های مراحل پایانی تابلوهایش (که دقت برروی بکارگیری جوهره آنچه دیده است و نشان دادن فرم در خطها و نقاط تاکیدی رنگین و ساختن ترکیبی مناسب) می شناسد و کاملاً به طور حسی انتخابش می کند، حسی که با تلاش وی می‌رود تا منطقی استوار و صحیح را بعنوان پشتوانه کاری خود برگزیند.

او می گوید: نقاش با زبان تصویری با مردمش به گفتگو می نشیند و مردم باید او را با شناختن «این زبان»، بفهمند.

نقاش احتیاجی ندارد که به دنبال موضوعاتی کلیشه‌ای بگردد و منظورش را در قالب محدودِ آنها بیان کند تنها کافی است به درون خود مراجعه کند، صادق باشد تا فکر و ایده‌اش حتی در شکل منظره ای ساده نمایان و مورد درك بیننده قرار گیرد.

به هرحال علی سیران نقاش فعال، جستجوگر و طالب شناخت هرچه بیشتر است، او باید وفاداری به صداقت را در تمامی مراحل کاریش به یاد داشته باشد تا اگر پرداختن و پرده سازی چند موضوع در حد توجه به فرم مطلق و یا بازی با خط و رنگ تنها را، می آزماید، تنها آنها را قدمی دیگر در راه طالب بودنش بداند والا تا ثبات شخصیت هنری، راهی است بسیار که بی شك نیازمند ارتباطی بیشتر با صاحبنظران و شناختی عمیقتر از فردیتِ درونی و رسالت اجتماعی خود است. ■





شام درمگنی

• روبرت بالدیک

• ترجمه: زهرا میهن‌خواه

«شام در مگنی» در حقیقت گزارش شیرین و پرکششی است در بارهٔ محافل شامی که هر چند گاه یك بار با حضور چندتن از نویسندگان معروف جهان در رستوران مگنی (پاریس) برگزار می‌شده است. در این محافل معمولاً هنرمندانی مانند گوستاوفلوبر، ایوان تورگنیف، ارنست رنان ـ گوتیه ـ مادام ژرژساند، سن‌بوو و گاوارنی شرکت می‌کردند. این خاطرات توسط روبرت بالدیك تدوین و گردآوری شده است. مطالعهٔ این خاطرات مستند، فرازهای جالب و حتی شگفت‌آوری را در مورد زندگی هنری و شخصی این هنرمندان (بخصوص در بارهٔ شیوهٔ نگارش آثارشان) در دسترس خواننده قرار می‌دهد.

این خاطرات به دنیای پاریس قرن نوزدهم باز می‌گردد.

به یاری خداوند قسمتهای دیگری از این خاطرات را نیز در شماره‌های بعدی ادبستان تقدیم خوانندگان خواهیم کرد و لازم به ذکر است که آخرین بخش از این سلسله گزارشها به سرنوشت و سرانجام هر یك از این اشخاص اختصاص یافته است.

■ «شام در مگنی»: این عبارت رستوران قدیمی و کوچکی را در پاریس به یاد می‌آورد. رستورانی که سالها است از بین رفته است امّا نام آن به دفعات در نامه‌ها و خاطرات اغلب رمان‌نویسان، منتقدین، تاریخ‌نگاران و دانشمندان قرن نوزدهم فرانسه ذکر شده و گاه به گاه یادی از غذایی نادر، خلوتی عاشقانه، جشن یا مراسمی ویژه در این رستوران به میان آمده است و امّا بیشتر این مطالب به محافلی که در دهٔ ۱۸۶۰ و دو هفته یکبار توسط جمعی از شخصیتهای برجسته امپراطوری دوم فرانسه تشکیل می‌شد، اشاره دارند. بر خلاف بدگوییهای نویسندگان دیگری که به «شامهای مگنی» دعوت نمی‌شدند، تنها عامل مشترکی که این ادبا و نویسندگان را گردهم جمع می‌کرد، شوق به اختلاط و مراودهٔ آزادانه و بی قید و بند بود.

رستوران در سال ۱۸۴۲، یعنی درست بیست سال قبل از اولین شام مگنی، در خیابان «روکانترسکارپ دوفین» ـ که بعدها به «رومازت» اشتهار یافت ـ افتتاح شده بود. این خیابان، پرپیچ و خم و کوتاه بود که رودوفین و روسن آندره‌دآرت را به هم متصل می‌کرد و دقیقاً در مسیر دیوار قدیمی شهر واقع شده بود. در آن زمان شهرت این خیابان به خاطر بارانداز دلیجانی قدیمی‌یی بود که نیمی از سمت راست خیابان را اشغال کرده بود. این بارانداز که زمانی اقامتگاه اسقف‌های اعظم لیون بود، بعدها نام «مهمانخانه اسب سفید» را به خود گرفت. دو قرن تمام درشکه‌ها و واگن‌هایی که به جاهای مختلف می‌رفتند، از این خیابان به راه می‌افتادند و حیاط دل‌باز و پنجره‌های بزرگ و منقش آن یادآور وداعهای سوزناک، شیههٔ اسبان، تازیانه‌های سورچیان و یساولان فحّاش بود. (بی‌دلیل نیست که ماز نه هنگام سرودن اپرای خود مانون برای الهام گیری به این محل آمده بود) امّا در همان دورانی که این مهمانخانه قدیمی با آن دو ستون سنگی پوسیده و زنگار گرفته دو سوی در ورودی‌اش، عمارتی آشنا برای مسافران می‌نمود و تداعی دلپذیری از گذشته‌ها را در اذهان رمانتیك‌های احساساتی برمی‌انگیخت، هیچکس کوچکترین توجهی به چایخانه بی‌ریخت مجاور آن نداشت. هیچکس بجز یك مرد جوان روستایی‌ای با نقدینه‌ای اندك. اشتیاقی سوزان به ساختن رستورانی عظیم. «مودست مگنی» در تاریخ ۱۴ نوامبر ۱۸۱۲ در مون‌مور متولّد شده بود و حالا برای آزمودن بخت خویش به پاریس آمده بود. او برای رسیدن به هدفش به پست‌ترین مشاغل یعنی نظافتگری تن داده بود. اما محل کار او یکی از آلامُدترین رستورانهای پاریس بود و مگنی از هر فرصتی برای تماشای آشپزها در حین کار بهره می‌برد. عاقبت هم اجازه یافت که در آشپزخانه به آنان کمك کند. و بالاخره نتیجه کار این بود که در عرض چند سال یکی از افراد کاری و مورد اعتماد آنجا به حساب آید. او سپس در سال ۱۸۴۲ برآن شد تا رستورانی مستقل بسازد و از مردی به نام پارسیت قهوه خانه‌ای واقع در خیابان روکانترسکارپ به مبلغ ۴۸ هزار فرانك خریداری کرد.

این که او به چه طریق توانست این مبلغ را فراهم آورد، رازی است سر به مهر، لیکن ممکن است بخشی از این پول را دو نفر به نامهای ژاك و بادن که نامشان به عنوان شرکای او ثبت شده است پرداخته باشند، به ویژه که بادن پسر خواندهٔ صاحب این رستوران بود. از آن چه که در مورد این محل ذکر شده، چنین برمی‌آید که چایخانه عمارتی رو به راه نبوده و حتی تنها وسیله دسترسی به طبقه اول، یك نردبان بوده است، اما سادگی و صفای روستائی این محل انگیزه‌ای برای دانشجویانی شد که مشتاقانه از اغذیه ارزان و نیز شراب آنجا استقبال کنند. روکانترسکارپ در واقع محل مناسبی برای پاتوق دانشجویان به شمار می‌آمد، زیرا رستوران بولوار سن میشل هنوز افتتاح نشده بود و محلهٔ شاد و پرهیاهوی دانشجویی، تنها صدقدم از آنجا فاصله داشت. مگنی نتوانسته بود پیش بینی کند که طی سی سال آینده چهرهٔ پاریس به کلی دگرگون می‌شود و عماراتی که در ۱۸۴۲ مطلوب و جادار می‌نمودند، چندان به مذاق نسل بعد جور در نخواهند آمد.



در طول چند سال مگنی تصمیم گرفت تا عمارت را که زمانی تنها چایخانه‌ای بود، به رستوران زیبا و راحت دو اشکوبه‌ای بدل کند، عمارتی با دو اتاق اصلی ـ یکی بزرگ و یکی متوسط ـ و هفت سالن پذیرائی خصوصی که همه به راهرویی مرکزی منتهی می‌شدند. او طبقهٔ بالای رستوران را به صورت بخشهای مسکونی درآورد و همسر خود ارنستین لور بربانت را که خواهر یکی از کافه‌داران بود، در سال ۱۸۴۶ به همان محل بیاورد. هم چنین در همین مکان بود که او و همسرش بدرود حیات گفتند.

او که در آتش اشتیاق ساختن یك رستوران درجه یك می سوخت و عزم خود را جزم کرده بود تا از پسر خوانده اش عقب نیفتد، دکوراسیون و مبلمان بنای خود را اصلاح کرد و اغذیه گران تر و مطبوع تری مهیا نمود. به این ترتیب جای دانشجویان به مشتریانی ثروتمندتر داده شد و کار رستوران رونق بیشتری گرفت. مگنی خیلی زود توانست سهم شرکای خود را نیز خریده و مالك منحصر به فرد آنجا شود. اما دوران طلایی رستوران مگنی در واقع در دهه ۱۸۵۰ با استقرار امپراطوری دوم آغاز شد. پس از آشوب ناشی از انقلاب ۱۸۴۸ و اغتشاشات سیاسی جمهوری دوم کوتاه مدت، فرانسویان، دولت مقتدر مردی را پذیرا شدند که ویکتور هوگو (که در جزایر شانل در تبعید به سر می برد) در آثار خود او را با عنوان «ناپلئون کوچولو» هجو کرده بود. مردم دلیلی نمی دیدند از حمایت رژیم او با اکثریت آراء متاسف باشند. آنان ازدواج او با اوژنی دومونتی جوی زیبا را تائید کردند. خبر تولد شاهزاده را با خرسندی شنیدند و سالن بزرگ ۱۸۵۵ پاریس را با هورا و کف زدنهای تمجیدآمیز خود از پیروزیهای فرانسه در جنگ کریمه به لرزه درآوردند، و با غرور و تبختر تمام شاهد این بودند که دولتمردان اروپایی، پاریس را به عنوان مقر کنفرانس صلح ۱۸۵۸ برمی گزینند. مهمتر از همه چیز، آنان از رفاه و امنیت اجتماعی بی مانندی که امپراطوری دوم برای ملت فرانسه به ارمغان آورده بود ـ ودر هیچ کجا به اندازه پاریس مشهود نبود ـ شادمان بودند. رفاه و تنعم، وسوسه بی سابقه‌ای از لذت طلبی در مردم انداخت، وسوسه‌ای که به تماشاخانه‌ها، سالن‌های رقص، کنسرت‌ها، میخانه‌ها و رستورانهای بیشمار سیراب می شد. شادخواری رسم روزگار گردید و بازار سوداگران لذات جنسی، هنری، الکلی یا تناولی شدیدا داغ شد.

مگنی نسبت به بهره جستن ازاین رفاه طلبی عمومی به خوبی آگاه بود. درسال ۱۸۵۵ـ سال برگزاری شوپاریس ـ او کلیه قیمتهایش را بالا برد اما همزمان با آن، کیفیت پخت غذاهایش را هم بهبود بخشید. شخصیتهای برجسته پاریس برای صرف شام به آنجا رفته و توسط مگنی راهنمایی می شدند. «ژرژ ساند» رمان نویس معروف دیگر به رستوران پینسون نمی‌رفت و مشتری رستوران مگنی و هم‌چنین دوست صمیمی صاحب آن و همسرش شده بود. سن بوو منتقد نیز هر شب شنبه در اتاقی خصوصی در مگنی با یك زن شام می خورد.

میزبان، آنان را با اطمینان و خوشرویی تام می پذیرفت. «تئودور دوبانویل» در این باره نوشته است: «مگنی با قیافه‌ای نجیب و بشاش، رفتاری مودبانه و معتدل که شبیه به «لرد بایرون» و «لاوالیر» کمی می لنگید، چهره ای برجسته می نمود. مشتریانش آن عده از پاریسیهایی بودند که درست همانگونه که خوك دنبلان را بو می کشد و پیدا می کند، این رستورانهای خوب را می یافتند. مگنی شخصا به طور مرتب به سر میزها سرکشی می کرد تا مطمئن شود که کم و کسری نیست. او تمجیدها را متواضعانه می پذیرفت و به فراخور حال، و بخصوص هنگام صرف دسر، دعوت نوشیدن یك نوشابه را از مشتریانی که در واقع مهمان محسوب می شدند، رد نمی کرد، مگر نه اینکه غذاها نوشیدنیهای عالی را تنها با پول نمی توان جبران کرد؟»

تنها چیزی که آسایش مگنی را در این دوره پررونق کاسبی تهدید می کرد، رستوران جدیدی بود که در کنار رستوران او بنا شده بود. «مهمانخانه اسب سفید» حالا دیگر تنها یك مهمانخانه نبود و مدت زمان زیادی می گذشت که مورد استفاده باربرانی قرار می گرفت که آن را تنها برای جا دادن واگن‌های خود تصاحب کرده بودند. اما مدتی بعد، مالکان این ساختمان بزرگ یك طبقه را اجاره دادند و بعدها تبدیل به سالن موزیك شد. نام این سالن موزیك «له فولیز دوفین» ـ دولفین‌های غران ـ بود. اما همه آن را لوبو گلانت (عربده کش) می نامیدند. این سر و صدا گاهی وقتها ـ به ویژه در تابستان که پنجره‌ها باز بود ـ به رستوران مگنی نیز می رسید اما مدعوین اجازه نمی دادند که اشتهایشان کور شود، به واقع حتی خود مگنی هم به آن خو کرده بود.

در ۱۸۶۲ «آدولف جوآن» رستوران مگنی را به نهایت اشتهار رساند، او دریکی از نوشته هایش تمامی بناهای پاریس را در دو گروه تقسیم بندی کرد: رستوران هایی که در آنجا شراب ناب، سبزیهای نوبر، گوشت ترد شکار و ماهی تازه یافت می شد، و گروهی که چایخانه های متعدد پاریس را تشکیل می داد. مگنی از این که می دید نام رستورانش که بیست سال قبل تنها یك چایخانه محقر بوده، اکنون در ردیف رستوران های تراز اول قید می شود، خرسند بود. جوآن در این باره می نویسد: «کافه رستوران مگنی به عنوان یکی از بهترین کافه رستوران‌ها معروفیت داشته و در پس نمای بیرونی ◀

بی ادعایش، ارزش و کیفیتی بی نظیر موج می‌زند. برخی از غذاهائی را که این همه شهرت برای مگنی به بار آوردند خود او اختراع کرده بود، ازجمله غذایی که نام خود را از سرگارسون مگنی ـ که تا دم مرگ با او بود ـ گرفته یا نوعی غذا به نام خوراك بره و قرقاول که عقیده عموم درباره اش این بود که درهیچ جای دیگر پاریس یافت نمی شود. هم‌چنین غذای دیگری که یکی از مشتریان درباب آن نوشته بود: «وقتی شروع به خوردن آن می کنید هیچ چیز نمی تواند باعث توقف شما شود. همینطور به خوردن ادامه می دهید تا اینکه واقعه‌ای، آن‌هم چیزی مثل یك انقلاب یا زمین لرزه رخ دهد!»

یکی از مشتریان وفادار و همیشگی مگنی، دوست و پزشك «سن بوو» به نام دکتر وین بود که سالها در اندیشه معرفی منتقد بزرگ (سن بوو) به دوست دیگرش «گاوارنی» کاریکاتوریست و نقاش بود. در سال ۱۸۶۲ دکتر وین در پاریس همکار جنوبی خود «شارین» را ملاقات کرد و این ملاقات زمینهٔ لازم و مطلوب را فراهم آورد: دکتر وین در یکی از ضیافت‌های شام مگنی که به افتخار شارین برگزار شده بود، هردوی آنها را دعوت کرد. آنها نیز برای جلب رضایت او خرسندی خود را از این ماجرا پنهان نساختند. «سن بوو» در مقالهٔ بعدی خود انتقادی را که گاوارنی از بالزاك کرده بود نقل کرد. پس از چندی گاوارنی دچار یکی از افسردگیهای همیشگی اش شد و وین به سن بوو پیشنهاد کرد که با تشکیل یك کلوپ شبانه دوستانه و غیررسمی در مگنی روحیهٔ خود را قوی کنند. سن بوو این پیشنهاد را با رضایت پذیرفت و همان‌طور که منشی او بعدها نوشت: «این منتهای آرزوی «سن بوو» بود، چرا که او همواره این خیال را درسر می پروراند که یك چنین محافلی اختلافات را از بین می برد و شناخت و احترام متقابل را تحکیم می بخشد.»

رویای سن بوو در تاریخ شنبه ۲۲ نوامبر ۱۸۶۲ به حقیقت پیوست. در آن موقع او به اتفاق وین، گاوارنی و طرفداران دو آتشه اش یعنی ادموند و ژول دوگنکور که رمان نویس بودند، در رستوران مگنی دور یك میز به صرف شام نشستند. برادران گنکور در نشریهٔ خود در بارهٔ آن شب نوشتند: «غذایی مطبوع و از هرحیث عالی بود. غذایی که تصور نمی‌کردیم در هیچ رستورانی در پاریس بتوانیم بخوریم. این شام سرآغاز محفل شبانه‌ای بود که قرار بود ماهی دوبار ادامه یافته و مهمانان دیگری را نیز درخود بپذیرد....» و به این ترتیب شامهای مگنی آغاز شده بود...

□□□

۶ دسامبر ۱۸۶۲

کمی قبل از ساعت ۶ غروب شنبه ششم دسامبر ۱۸۶۲ دو مرد از پله‌های طبقه اول رستوران «مگنی» بالا می‌رفتند تا پس از این که از طرف صاحب رستوران مورد استقبال قرار گرفتند، توسط چارلز به اتاق پذیرایی خصوصی‌یی که دومین مراسم شام مگنی درآن برگزار می‌شد، راهنمایی شوند. در نگاه اول، این دو مرد رفتار و ظاهری بسیار متفاوت داشتند: اولی جوان لاغر ورنگ پریده ای بود با موهای صاف و سبیلی بور، که هیجان‌زده وارد اتاق شد و از پنجره به بیرون چشم دوخت؛ و دیگری که مسن‌تر، سبزه‌تر و باوقارتر به نظر می‌رسید، درچارچوب در ایستاده و خاموش به صحبت مرد همراهش گوش می کرد. با مداقهٔ بیشتر، در مرد جوان تر حالت تمکین و احترام کودکانه و کم و بیش پردغدغه‌ای به چشم می خورد و در چهرهٔ مرد دیگر دلمشغولی و علاقه‌ای دیده می شد که حاکی از پیوند و قرابتی غیرمعمول در بین آن دو بود. این دو مرد، برادران گنکور بودند که یکی از درخشان‌ترین مشارکتهای ادبی عصر خود ـ و حتی آینده ـ را بنا نهادند.

«ادموند دوگنکور» قبل از مرگ مادرش در سال ۱۸۴۸، رسماً مراقبت و قیمومیت برادر کوچکتر خود «ژول» را به عهده گرفته بود. اگرچه آنها در آن زمان، به ترتیب چهل و سی و یك ساله بودند، لیکن رابطه بین آن دو هنوز به صورت رابطه یك قیم سخت‌گیر با یك کودك بازیگوش باقی مانده بود. هرچند این دوبرادر از نظر سن و رفتار و روحیات، متفاوت بودند اما از نظر عقاید و ذائقه و احساسات، یکسان می نمودند. به ندرت پیش می آمد که در مورد افراد یا موضوعات باهم اختلاف نظر داشته باشند، به حدی که وقتی که یکی از آنها ناخودآگاه لبخندی می‌زد و یا سرش را تکان می‌داد، دیگری نیز دقیقاً همین حالت را داشت. در محاوره نیز، یکی حرف دیگری را به صورت یك مونولوگ دوبخشی که به تناوب باعث مسرت و یا رنجش شنوندگان می شد، پی می گرفت. طبیعتاً این مشارکت در کتابهایی که آنها مشترکا می نوشتند نیز مشهود بود. آثار ادبی آنان چنان درهم گره خورده بود که مشکل می شد با اطمینان کامل، قطعه‌ای از آن را به یکی از این دو نسبت داد. اولین آثار آنان (نمایشنامه‌های آماتوری در دو جلد و یك رمان بی‌مایه) کارهایی ناموفق بودند و این زمانی بود که اولین تعدی و دست درازی آنان به حرفه روزنامه نگاری نیز باعث شد که به اتهام رواج ابتذال مورد تعقیب قرار گیرند ـ در نتیجه آنان بخش اعظم دههٔ ۱۸۵۰ را در انزوای ادبی سپری کردند و منحصراً به نوشتن گزارشهای تاریخی در بارهٔ قرن ۱۸ گذراندند. درهرحال آنها در دو سال پایانی این دهه دو رمان دیگر در بارهٔ «روزنامه نگاری در پاریس» و «محیط بیمارستان» نوشته بودند که اولین مجلدات سلسله مطالعات آنان پیرامون جامعهٔ معاصر بود. آنان در همین زمان نگارش «نشریه» به یاد ماندنی شان را که با استفاده

از حافظهٔ ژول (به عنوان آرشیو خاطرات و رویدادها و یادداشتهای روزانهٔ ادموند) در باره محاورات و تمایلات خودشان نوشته شده بود، ادامه دادند. خوشبختانه آرامش فکری مشتریان مگنی آشفته نشد زیرا آنان هیچ خبری از وجود این «نشریه» نداشتند و هنوز بیست و پنج سال وقت باقی مانده بود تا نوشته‌های ادموند منتشر شود.

یکی از قربانیان اصلی آنها ـ که خود یك وقایع نگار بود ـ تا پایان عمرش شك هم نکرده بود که برادران گنکور در هجو کردن او موذیانه از یکدیگر پیشی می‌گرفتند او که برای شام بعدی به آنجا می‌رسید، «چارلز آگوستین سن بوو» بود. مرد ۶۰ سالهٔ کوچك اندام و فربهی که بینی ای دراز داشت واستخوانهای گونه اش بیرون زده بود و سرکچلش همیشه با عرقچین سیاه کوچکی پوشیده شده بود. اولین بار که او را می‌دیدید، از زشتی فوق العاده‌اش در شگفت می‌شدید، اما در عوض همیشه لبخندی بر لب و رفتاری ملاطفت آمیز و حتی برادرانه داشت، چنان که گوتیه اغلب او را «عمو بوو» می نامید ـ یکی از معاصرین نکته سنج نوشته بود که باقضاوت از ظاهر او، بیننده او را دهاتی نجیبی تصور می‌کند که از صومعه‌ای مملو از کتاب با زیرزمینی پر از شرابهای خوش طعم بورگوندی بیرون آمده است. به واقع سن بووهم شیفتهٔ لذات جنسی بود و هم مرید تمام و کمال ادبیات. درسی سال گذشته وی از شاعری رمانتیك که زمانی دل در گرو عشق همسر ویکتورهوگو نهاده بود، به منتقدی ادبی تبدیل شده بود که درسال ۱۸۴۹ هر هفته یکی از مقالات طولانی معروف خود را می نوشت (مقالات انتقادی طویلی که هر دوشنبه ابتدا در «کانس تیتوشنال» و سپس در «مونیتور» و بالاخره در ۱۸۶۹ در «تمپ» به چاپ می‌رسید.) ـ زنش همچون آسیایی فرسوده از ابتدای روز سه شنبه در نوشتن اورا همراهی می کرد، شنبه و یکشنبه نوشته ها را غلط گیری می نمود، دوشنبه را نیز قبل از شروع مجدد کار و فعالیت به استراحت می‌پرداخت. گنکورها چنین می نویسند: «او از ساعت ۸ صبح تا ۵ بعداز ظهر یکسره کار می کرد و بعد گردش کوتاهی از ساعت ۵ تا ۶ انجام می‌داد تا اشتهای لازم را بیابد. سه شنبه‌ها منشی خود «تروبات» و یك «خانم کوچك» را برای شام بیرون می برد و شنبه ها «خانم کوچولوی» دیگری را به رستورانی که قبلا شام سفارش داده بود، دعوت می کرد. به دلیل تامین نیازهای مالی، او ترجیح می‌داد تا حد اشباع و بیزاری کار کند و از آنجا که در یك روزنامهٔ دولتی مطلب می نوشت، هیچگونه مخالفتی نسبت به امپراطوری نشان نمی‌داد. اغلب به سالن «پرنسس ماتیلد» می رفت، تا جایی که مخالفانش به او لقب تمسخرآمیز «نوکر چاپلوس رژیم امپراطوری» داده بودند. اما از سال ۱۸۶۵ که به عنوان سناتور برگزیده شد و استقلال مالی کافی پیدا کرد، دیگر می‌توانست عقاید ادبی‌ای را که قبلاً به طور خصوصی با بسیاری از مشتریان مگنی در میان نهاده بود، در جمع ابراز کند.

پزشك شخصی اش، فرانسوا وین، که مرد پنجاه ساله جذابی بود با چشمان نافذ و چهرهٔ جوان او با موهای سفید بلندی که صورتش را در بر گرفته بود، تضاد چشمگیری داشت. وین به اتفاق کلادبرنارد در بیمارستان «سالپ تریه» انترن بودو بعدها هردو دوست و پزشك گروهی از نویسندگان و هنرمندان ـ از جمله شامپفلوری، گاوارنی، کوربه، نادار، ومورگر ـ شدند. به گفته یکی از معاصرین آنها: «او آنها را هنگام شیوع بیماری ابله تیمار کرد، بچه هایشان را به دنیا آورد و معشوقه هایشان را به بیمارستان فرستاد تا به مرض سل بمیرند و بدین ترتیب به عنوان افتخاری «دکتر بوهمیا»[1] ملقب گشت.

وین، که یکی از اهالی «گیگونداس» از ایالت «پروونس» بود. شباهت عجیبی به ناپلئون اول داشت و این امر درخواستگاری او ازدختری که بعدها همسر او شد، نقش به سزایی داشت: پدر دخترك که کهنه سرباز جنگهای ناپلئونی بود در اتاق دخترش عکسی از فرانسواوین یافت و وقتی ازدخترش توضیح خواست، او با حاضر جوابی پاسخ داد: «چه می گویی پدر؟!

یعنی معبود خودت را نمی‌شناسی؟». اما بر خلاف این جواب بزرگوارانه نسبت به بناپارتها، وین در تمام عمرش یك جمهوریخواه دو آتشه باقی ماند و همواره در طرح نقشه علیه حکومت وقت یعنی سلطنت لویی فیلیپ، فعالیت داشت تا جایی که کلیه پستهای رسمی ای را که سن بوو کوشیده بود هنگام امپراطوری دوم برای او بدست آورد، رد کرده و زندگی یك پزشك معمولی با بیمارانی غیر معمولی را بر ثروت و مقام ترجیح داد. منشی سن بوو او را چون دکتر، دوست، مشاور و دست آخر وزیر امور خصوصی این منتقد توصیف می‌کند. لبخند شاد و لهجه موزون دهاتی‌اش محبوب همه مشتریان مگنی بود، و واقعا لیاقت تعریفی را که یکی از خدمتکاران زن رستوران مگنی درباره‌اش گفته بود، داشت: «آقای وین واقعاً خوش محفل است.» همراه با وین، «گریلوم شوالیه» که او را «گاوارنی» می‌نامیدند، آمده بود. شامهای مگنی به افتخار او بر قرار شده بود. او قامتی خمیده و چهره‌ای بسیار کشیده داشت و تارهای خاکستری‌یی در ریش و موی بورش به چشم می‌خورد. اکنون تنها شبحی از مرد خوش اندام جوانی بود که در دهه ۱۸۲۰ تندیسه شکوه و زیبایی پاریسی محسوب می‌شد. طی آن دهه او صدها تصویر زیبا و زنده برای مجله «مد» کشیده بود که در آنها از گراورهای مد لباس رسمی از مد افتاده و قدیمی انتقاد کرده و حتی تا آنجا پیش رفته بود که چاپ سنگی‌های جالب و سر گرم کننده‌ای از زندگی پاریسی را برای مجله «لوشاریوری» طراحی کرده بود. پس از توقفی در لندن در سال ۱۸۴۷ شخصیت هنری‌اش تمایلات ضد انسانی یافته و با مرگ پسرش ژان، مبدل به مردی منزوی، بد اخلاق و عجیب و غریب شد که دائم مشغول زیر و رو کردن باغچه و طراحی اتاق خوابهای با شکوه برای سگهایش بود. گنکورها ابتدا قصد داشتند محافل شام مگنی را «شامهای گاوارنی» نام‌گذاری کنند، اما از آنجا که این هنرمند بسیار عبوس و گرفته بود و در گفتگوها بسیار کم شرکت می‌جست، بعد از چند شام از این تصمیم منصرف شدند.

شخصیت دیگری که دفعتاً در سالن ظاهر شد، مرد قوی هیکل و تنومندی بود با چشمانی متورم و پلکهائی پف کرده که سبیل آویخته پرپشتی در سیمای سرخ و پر لك وپیس او، به چشم می‌خورد.

او «گوستاوفلوبر» چهل و یك ساله بود که در آن زمان یازده سال از باز گشتنش از سفر خاورمیانه می‌گذشت: مردی طاس، ستبر و قوی هیکل و مبتلا به سفلیس. ۵ سال از انتشار «مادام بواری» که باعث اشتهار و نیز تعقیب او به جرم ابتذال جنسی موجود در کتاب شده بود می‌گذشت. فلوبر بیشتر ایام سال را در خانه‌اش در کروسه در نزدیك روئن می‌گذراند. در آنجا روزی ده ساعت روی آثارش کار می‌کرد و گاه گاهی نیز دوستان زن و یا مردش را در دیدارهای کوتاه می‌پذیرفت. در همین خانه بود که هشت سال قبل با خشونت، معشوقه‌اش لوئیزکولت را که با جسارت تمام قصد دستبرد به اسرار زندگی محرمانه او را داشت اخراج کرده بود. باقی ماههای سال را در پاریس به مطالعه در کتابخانه سلطنتی، شام خوردن با مادام ساباتیه، و ملاقات دوستانی از قبیل گوتیه و همچنین در سالهای آخر، شام خوردن در مگنی،



می‌گذراند. وقتی که برای چاپ رمان تاریخی‌اش در باره زندگی در کارتاژ باستان، «سالامبو»، در پاریس به سرمی‌برد. یك روز پس از آنکه برادران گنکور موذیانه تغییرات جزئی بی اهمیتی را که سن بوو در باره این کتاب گفته بود نقل کرده بودند، فلوبر قبل از اینکه وارد اتاق شود در گوشه‌ای سن بوو را گیر آورد سیلی‌ای به گونه او نواخت. او در همان حال تلاش می‌کرد تا بازستهایی پرآب و تاب «سن بوو» را به فوق العاده بودن اثرش مجاب کند. برادران گنکور هم نظاره گر ماجرا بودند.

در همین اثنا دو مرد دیگر داخل شدند: یکی منتقد درام، «پل دوسن ویکتور» و دیگری لغت شناس و تاریخدان نامی «ارنست رنان» بود. تضادی عمیق بین آن دو به چشم می‌خورد: سن ویکتور شخصیتی برجسته و جذاب بود با سبیل روغن زده و مرتب، چشمانی آتشین و چهره‌ای مغرور که روحیه‌ای خشن و شهوتناك را پنهان می‌داشت، رنان، بر عکس، تقریباً به زشتی «سن بوو» بود و گنکورها او را بدین صورت وصف می‌کنند: «مردی کوتاه و خبل و بد هیکل با سرگوساله مانندی که با پنبه‌های دمبالچه یك میمون پوشیده شده باشد!» او بینی بزرگ و عقابی شکلی داشت و چهره‌اش جای به جای بالکه‌ها و رگه‌های سرخ رنگ پوشیده شده بود. رنان اغلب با لحنی مضحك و با صدای نازك و گوش خراش خود یادآور می‌شد که جورابهای سیاه از مد افتاده‌اش تنها چیزی است که از دوران کشیشی خود (که البته پس از سالها تحصیل در آموزشگاه مذهبی، در سال ۱۸۴۵ به آن پایان داده بود) به یادگار مانده است. با این وجود بسیاری حرکاتش نیز حاکی تربیتی کلیسایی بود. تعلیمات مذهبی باعث شده بود که او بیشتر برای روحانیون خطرناك باشد تا برای شکاکیون و عوام مرتد هنگامی که در ژانویه ۱۸۶۲، در اولین خطابه خود در کالج فرانسه، مسیح را «انسانی بی همتا» نامید آنها برای اطمینان بیشتر، درس او را معلق گذاشتند ولی به هر حال نتوانستند از انتشار کتابش به نام «زندگی عیسی مسیح» که در شمار یکی از پر خواننده‌ترین و سرنوشت سازترین کتب قرن در آمد، جلوگیری کنند.

دو نفر بعدی که همراه هم بودند، بلافاصله پس از آنها وارد شدند. ابتدا گوستاو کلادین، روزنامه نگار قدم به اتاق نهاد. او مرد کوچك اندامی بود با ظاهری مرتب و پاکیزه. مردی که افکار محافظه کارانه و عقاید ساده لوحانه‌اش همواره موضوع سرگرمی و تفریح دوستان فیلسوف و آزاداندیش او قرار می‌گرفت. به دنبال او مرد عظیم‌الجثه‌ای با چشمان آبی آسمانی و سروریشی سفید داخل شد که برادران گنکور او را به نوبه چیزهائی از قبیل «جنگلی آرام» یا «جن کوهستان» و یا «درونیدی»[۲] **وراهب پیر و مهربان** ترازدی رومئو و ژولیت تشبیه کرده بودند. آنان در باب او گفته‌اند: «طنین ملایمی از لهجه روسی. شبیه به زمزمه آواز یك کودك یا یك سیاهپوست، با مهربانی و عطوفت نگاهش می‌آمیخت. این تندیسه آرامش، **«ایوان تورگنیف» رمان نویس بود که در فرانسه به خاطر «یادداشتهای شکارچی» و «صحنه‌هائی از زندگی** روسی» اشتهار یافته بود.

چند سالی بود که، عمدتاً در «بادن بادن» پاریس اقامت گزیده بود، جایی که بیش از همه‌جا به واسطهٔ جاذبهٔ شخصی، آراء آزاد و نبوغ ادبی‌اش هم‌چنین طبیعهٔ اسلاوی که با خود به پاریس به ارمغان آورده بود، مورد لطف و تحسین قرار گرفته بود.

در اثنائی که او به تأنی راه می‌رفت و به مهمانانی از قبیل برادران گنکور که تا آن زمان او را ندیده بودند، معرفی می‌شد، فلوبر دفعتاً او را شناخت و فوراً به سویش شتافت تا مشتاقانه دست او را بفشرد. فلوبر مشتاقانه گفت:

«همکار عزیزم، همیشه به شما بعنوان یك استاد می‌نگریسته‌ام و واقعاً نمیتوانم وصف کنم که چه قدر از فشردن دست شما خوشحالم. من واله و مفتون نبوغ شما شده‌ام و حس عمیق همدردی شما را می‌ستایم، حسی که باعث می‌شود حتی تصاویر جان بگیرند و به سخن درآیند و ما را رویایی و شوریده سازند. افسوس که زبانم از بیان احساساتم ناتوان است، هرزمان که کتاب «دون کیشوت» را به دست می‌گیرم، آرزو می‌کنم سوار براسبی در جاده‌ای سفید و غبارآلود برانم و در پناه صخره‌ای، زیتون و پیاز بخورم و هرزمان که حکایات زندگی روسیه را مطالعه می‌کنم با خود می‌گویم ای کاش در یك سورتمه، دشتهای پوشیده از برف را در حالی که زوزه گرگها ازدوردست به گوش می‌رسید در می‌نوردیدم. من فضای تلخ و شیرین کتابهایتان را دوست دارم: اندوه دلچسبی که تا اعماق روحم نفوذ می‌کند.»

در اثنائی که فلوبر سخن می‌گفت، برق ملایمی صورت این مرد روسی را دربر گرفته بود و با دستپاچگی نگاهش را به پایین افکنده بود. عاقبت گفت:

«فلوبر عزیز من، تمجید و تحسین از سوی شما یك دنیا ارزش دارد. ای کاش لیاقت آن را داشته باشم. من هنر را در وجود شما متبلور می‌بینم و شما را به عنوان یك هنرمند واقعی می‌ستایم و به شما علاقه دارم. حال که شما را دیده‌ام احساس می‌کنم گویی سال‌ها حرف با شما دارم. در واقع ما هردو موش‌هایی صحرایی هستیم که در یك مسیر نقب می‌زنیم...»

گنکور بزرگتر با حرکتی عصبی این محاوره را که او و دیگران را در آن سهمی نداشتند قطع کرده و پرسید: «گوتیه کجاست؟ مگنی می‌خواهد شام سرو کند و اثری از این رمانتیك بزرگ نیست. سن بوو زیر ◀

لب غرید. تئو تقریباً همیشه دیر می‌آید، پیشنهاد می‌کنم بدون او غذا را شروع کنیم. به زودی پیدایش می‌شود. وقتی که همه دور میز نشستند، سن ویکتور پرسید: خبر دارید که «دوک دوگرامونت کادروس» از اتهام کشتن همکار نگون بختمان دیلون، تبرئه شده است؟

تورگنیف گفت: من هیچکدام از کسانی را که نام بردید نمی‌شناسم. راجع به کدام دوک صحبت می‌کنید و چرا متهم به قتل این آقای دیلون شده بود؟

سن ویکتور لبخندی پر از اغماض بر لب آورد و توضیح داد: این دوک یکی از مشهورترین مدپرستان وزیگولوها است. مرد جوانی با نبوغی فوق‌العاده و احتمالاً موروثی، درست مانند ثروت هنگفتی که از پدر مشهورش به ارث برده است. جنتلمنی که ۵۰ هزار فرانک پول صرف عصا و ۲۰ هزار فرانک مصروف کلاه‌هایش کرده است و همانگونه که اخیراً با مرحوم کردن دیلون ناکام (روزنامه‌نگار فروتنی که در هیأت تحریریهٔ مجله‌ای به نام «ورزش» قلم می‌زد. نشان داد، شمشیرباز ماهر و متعصبی نیز هست.

کلارن زیر لب گفت: «دیلون بیچاره! هیچ می‌دانید که او فقط چهارصد فرانک در ماه عایدی داشت. این مبلغ برای نویسنده‌ای که ناچار بود با شمشیر و اسلحه از عقایدش دفاع کند، حقوق زیادی نبود. با یکدست پاراف کردن نوشته‌ها و با دست دیگر مبارزه با قلم...»

سن بوو یادآور شد: «البته نباید در حق گرامونت بی‌انصافی کنیم. باید بگویم که او مردی بود با شمه‌ای قوی از مردانگی و سلحشوری. شنیده‌ام یك بار به خاطر مریم مقدس در دوئلی شرکت جسته، البته نه بخاطر علقهٔ مذهبی‌اش، بلکه به خاطر اینکه نمی‌توانسته تحمل کند که کسی چیزی پشت سر یك خانم بگوید.»

وین گفت: «او همیشه همین طور بوده است. زمانی با دوشس پرسیگنی رابطه داشت و یك بار که پرسیگنی در حضور او از زندگی خود با دوشس شکایت می‌کرد، کادروس معترض شده بود که: «عالیجناب، اجازه نمی‌دهم که پشت سر معشوقهٔ من چیزی بگوئید!»

گاوارنی پرسید: «باتوجه به حرفه‌تان، باید آخرین قربانی او را دیده باشید. درسته؟»

چشمان وین با اشتیاق چین خورده بود او گفت:

ـ «آخرین محتضری که دیدم مورگر بیچاره بود در سال گذشته.»

ـ «دکتر بوهمی‌ها، بوهمی بزرگ را بدرقه می‌کرد، آها؟»

ـ «حدس می‌زدم چنین چیزی بگویید. گرچه من فقط به عنوان دوست او به ملاقاتش رفته بودم. کار معالجهٔ او به عهدهٔ مارکت و ریکورد بود. عاقبت وحشتناکی داشت، درد، بوی گندیدگی و کابوس، کابوس این که موجودی جنگلی دارد پاهایش را می‌کند.»

یکی از حضار پرسید: «علّت مرگش دقیقاً چه بود؟»

ـ «تشخیص ریکورد تصلّب شریان پای چپ بود که نهایتاً به قانقاریا انجامید.»

کلارین گفت: «در واقع زنده زنده پوسیده و فاسد شده بود. یکی از دوستانم برایم تعریف کرد که روز قبل از مرگش که می‌خواستند سبیلش را تروتمیز کنند، لبش هم همراه موهایش کنده شد.»

گنکور بزرگتر با رضایتی موذیانه گفت: «باید بگویم که یك چنین مرگی یعنی مرگ در اثر گندیدن و فساد باعث شد که من با دقت در زندگی خود او و دنیایی که توصیف می‌کرد، نکات تکان دهنده‌ای دربارهٔ بوهم دریابم. دنیای مجالس، کارشبانه، دوران فقری که درپی آن دوران سور و خوشگذرانی حادث می‌شد، غفلت از سابقهٔ بیماری آبله، افت و خیزهای زندگی یك موجود بی‌پناه و بی‌خانمان، بالا انداختن گیلاسهای افسنطین که بعد از آمدن از بنگاه کارگشایی تسلا بخش او بود...»

برادرش افزود: «زندگی‌یی مخالف با همهٔ اصول سلامت روحی و جسمی، زندگی‌یی که باعث می‌شود مردی که در سن ۴۲ سالگی خرد شده و درهم شکسته بود، تنها از یك چیز شاکی باشد: بوی گوشت گندیده در اتاقش، بوی بدن خودش...»

لرزه مشمئز کننده‌ای سن ویکتور را در برگرفت. او به سوی وین که در کنارش بود رو کرد و گفت: «تعجبی ندارد که آخرین کلماتی که بر زبان آورد این‌ها بود: «بوهم دیگر بس است! اما وین، شما مرگهای خوشایندتری هم دیده اید و طبعاً نکات جالب دیگری از واپسین دم محتضران شنیده‌اید. ماجرائی که یکروز درباره مقاله‌اش در رویرکلارد برای سن‌بوو تعریف می‌کردید، چه بود؟»

ـ آه، دقیقاً در آخرین دورهٔ بیماری‌اش، وقتی که نوکرش می‌کوشید او را وادار به ادرار کند، شنیدم که غرغرکنان با خود می‌گفت: «زبان بسته کوچولو این آخرین بارت است.» ادموند دوگنکور معترضانه گفت: «این نکته جالب که نیست هیچ، بلکه حتی خنده‌دار هم نیست در واقع همان چیزی است که هنرپیشهٔ کمدی ـ اگر اشتباه نکنم گراسوت ـ در موقعیتی مشابه گفته بود؟ ژول تو دقیقاً کلمات را به خاطر می‌آوری؟» برادرش گفت: «احمق نباش ادموند، تمامش کن.»...

گنکور بزرگتر با حالتی حاکی از رنجش ادامه داد: «منصفانه نیست که نکات و گفته‌های بی معنی سیاستمداران را به خاطر بسپریم ولی نکات نغزی را که مردم عامی می‌گویند فراموش کنیم.»

کلادین گفت: «... یا حتی آنها را بدزدیم و به افراد مشهور نسبت دهیم. شاید باید آنها را مایملك اختصاصی گویندگانشان دانست، درست مثل یك اثر هنری.» سن بوو معترض شد: «نه نه! آنهایی که این گفته‌ها را نقل می‌کنند برای ما شهرت و اعتبار می‌آورند، کسی که این کلمات قصار را می‌نویسد یا می‌گوید، باید دست به دامن مردم شود تا آنها را به کار ببرند.»

فلوبر نعره‌زنان گفت: «چه بی‌معنی! اگر من راه آهن را اختراع کرده بودم، نمی‌گذاشتم کسی بدون اجازه‌ی من سوار ترن شود!»

سن بوو با کله شقی سرش را تکان داد و گفت: «هیچ نوع مالکیت خصوصی نباید در کار باشد، نه برای لغات و نه برای ترن، یا هر چیز دیگر. همه چیز باید تعمیم داده شود و نباید به هیچکس اجازه داد که چیزی را متعلق به خودش بداند. اما در عین حالی که من مخالف مالکیت خصوصی نکته‌ها و کلمات قصار هستم، علاقه تمام و کمالی به حفظ آنها دارم، چرا که واقعاً جای تأسف است که گفته‌ها و محاوراتی که زمانی چاشنی یك دوره یا یك شخصیت بوده‌اند برای همیشه از یاد بروند. مثلا ایا می‌دانستید که وقتی لوئی هیجدهم تصمیم گرفت با مادام دوکایلا خلوت کند، به وزرایش گفت: آقایان، در روز سه شنبه مجلس تشکیل نخواهد شد؟!

شاه می‌خواهد به تفریحات خودش برسد. درباریان چنان اطمینان داشتند که توطئه‌ای برای قتل لوئی هم در کار است که در اتاق جلویی برای استراق سمع جمع شده و شنیدند که بارون پورتال همان طور که نبض اعلیحضرت را در دست گرفته بود گفت: کنده، خیلی کنده.» او لحظه‌ای درنگ کرد تا مثال دیگری بیابد، و ادامه داد: «خیلی راحت می‌توان نکته نغزی راحتی بدون درك ارزش آن حفظ کرد. مثلاً «رودرر» مرد چندان باهوشی نبود، اما وقتی که با ژوزف شاه در اسپانیا به سر می‌برد، ژنرال لاسال را در «بورگو» ملاقات کرد. «رودرر» در نامه‌ای به همسر خود، گفتگوی خود و ژنرال را بازگو کرد. او از ژنرال پرسیده بود که آیا برای ملحق شدن به ناپلئون، از پاریس عبور خواهد کرد؟ و ژنرال چنین پاسخ داده بود: «بله کوتاهترین راه همان است. من ساعت پنج صبح وارد پاریس خواهم شد، یك جفت پوتین برای خودم سفارش می‌دهم، با همسرم راجع به فرزند آینده، تصمیم می‌گیریم و بعد راهم را ادامه می‌دهم.» هیچ مدرك و سندی بهتر از این گفتگوی کوتاه که در نامه مردی به همسرش ذکر شده است، نمی‌تواند به ما شناخت بدهد... آه، خیلی چیزها است که از بین رفته و فراموش شده است!»

در همین اثنا، در باز شد و چهره‌ای رقت آور در آستانهٔ در پدیدار گشت: مرد میان سالی که موهایش تا سرشانه می‌رسید و قطرات آب چکه چکه از بدنش بر کف اتاق می‌ریخت.

فلوبر از جا بلند شد و با اشتیاق تمام به طرف این موجود تازه وارد قدم برداشت و باصدای غرائی گفت: «تئو، دوست عزیزمن، چه اتفاقی برایت افتاده است؟ درست مثل یك موش آبکشیده شده‌ای!»

کلادین اضافه کرد: «یك موش ورومینگیانی.»

گوتیه جواب داد: «انگار آسمان شکافته است، باران شبیه دم اسب سرازیر می‌شود، درشکه چی پست فطرت هم مرا آن سر خیابان پیاده کرد.»

سن بوو سرزنش کنان گفت: «باید چتر روی سرت می‌گرفتی، تئو.»

تئوی شاعر، به شوخی حالت رنجش و قهر به خود گرفت وگفت: «چتر بگیرم؟ هرگز چنین چیزی نخواهی شنید. هرگز تئوفیل گوتیه را با یك چتر که نشانه تازه به دوران رسیدگی است، نخواهید دید. تازه می‌خواهم از شخص دیگری که چتر به دست گرفته است. انتقاد کنم: رذل ترین شما: عمو بوو. یك بار هم درحال دوئل چتر به دست گرفته بودی، اگر اشتباه نکنم.»

منتقد جواب داد: «نه، اشتباه نمی‌کنی، کاملاً درست است، همانطور که آن موقع هم گفتم من از مرگ نمی‌ترسم ولی لعنت بر من اگر خیس شوم.»

فلوبر گفت: بنشین تئو، الان برایت سوپ سفارش می‌دهم، لعنتی چرا دیر آمدی؟»

گوتیه توضیح داد: «همین الان از نوهانت بر می‌گردم. اولین باری بود که در مجالس خانهٔ ژرژساند شرکت می‌کردم، هم چنین آخرین باری است که در بارهٔ آن حرف می‌زنم.»

گاوارنی پرسید: «چرا تئو، مگر خانم محترم نوهانت به اندازه کافی، جنس لطیف نبود؟»

ـ«چرا بود، بسیار موقر ومودب و بانزاکت.»

کلادین پرسید: «یعنی می خواهی بگویی که عیاشی و خوشگذرانی در کار نبود؟ سرگرمی و تفریح چطور؟»

ـ«عیاشی؟ تفریح؟... همانقدر که در یك صومعه ماراوین[۳] در کار باشد: ساعت ده صبحانه می خورید، با آخرین ضربهٔ ساعت می نشینید وتا می توانید می خورید، بعد مادام ساند مثل کسانی که در خواب راه می روند، وارد می شود و تمام مدت وقت غذا را همان طور ایستاده به خواب می رود، بعد از صبحانه به باغ بیرون ساختمان می روید و ورزش می کنید ـ پس از مدتی میزبان شما بیدار می شود و برایتان صحبت می کند.»

یکی پرسید: «در باره چی؟»

گوتیه پوزخندی زد و گفت: «هرگز نمی توانید حدس بزنید. در بارهٔ تلفظ! چه طوری می توان ailleur و meileur را تلفظ کرد! از این قبیل چیزها، اما سرگرم کننده ترین صحبت ها در نوهانت همان لطیفه ی وقیحانه است.»

گاوارنی گفت: «کوتاه بیا!»

ـ«جدی می گویم ولی نه از آن لطیفه هایی که تو فکر می کنی: هرگز چیزی در بارهٔ رابطهٔ بین دو جنس مخالف در کار نیست و مطمئنم اگر کوچکترین اشاره ای به موضوع شود، آدم را بیرون می اندازند و حتی صحبتهای معمولی را هم قدغن می کنند. روز دوم گفتم که اگر در بارهٔ ادبیات صحبتی در کار نباشد از آنجا می روم. حرفم بی تاثیر نبود.»

ـ«ببینیم با همان پشتکار سابق کار می کند؟»

ـ«کار؟ هرگز حتی لحظه‌ای از کار نمی‌ایستد. باید بگویم آنجا کارخانه تولیدی است. امکان ندارد جایی نشسته باشد که جلویش پر از قلم و جوهر، کاغذ سیگار پیچیدن، تنباکوی ترکی و قطعات کاغذ یادداشت نباشد. اصلا بهتر است بگویم کار از او بیرون می جوشد! از ساعت ۳ الی ۶ و بعد دوباره از نیمه شب تا ساعت چهارصبح یکریز می نویسد. می دانید یك بار چطور شد؟ چیزی شگفت آور. یك بار رمانی را در ساعت یك بعد از نیمه شب تمام کرد و پس از آن گفت: «خدا را شکر، تمام شد!» و بلافاصله کار روی رمان بعدی را شروع کرد!»

فلوبر پرسید: «گوتیه، دیگر چه کسی آنجا بود؟»

ـ«مارشال نقاش، با پاکباختگی همیشگی اش دومای پسر و مادام کالاماتا هم بودند.»

ـ«دومای پسر؟ چطور بود؟ هنوز مریض است؟»

ـ«حسابی سرزبانها افتاده. می دونی این روزها چه کار می کند؟ ساعتها یك صفحه کاغذ را جلویش می گذارد و آخر بار فقط سه سطر می نویسد. بعد برای گرفتن یك دوش آب سرد و کمی ورزش بیرون می رود، چون اعتقادی زیادی به بهداشت و سلامتی دارد. بعد بر می گردد و سه سطر نوشته شده را خط می زند.»

سن ویکتور گفت: «فقط همین یکی کارش بجا است.»

گوتیه بدون توجه به گفتهٔ او، ادامه داد: «این سه سطر را قلم می گیرد و فقط سه کلمه باقی می گذارد، و در همان وقت پدرش می آید و می گوید: حق و حساب



مرا برسان تا نمایشنامه ات را تمام کنم.» پیرمرد سناریو را می نویسد، یك کیك میوه می خورد، کمی پول قرض می گیرد و می رود! دومای پسر سناریو را می خواند و می پسندد، دوشی می گیرد و دوباره سناریو را می خواند، اینبار به نظرش مسخره می نماید و یك سال طول می کشد تا آن را بازنویسی کند. وقتی پدرش بر می گردد، می بیند که فقط همان سه کلمه اول باقی مانده اند!»

گاوارنی متذکر شد: «فلوبر عزیز! درست به مشکل پسندی خودت!»

فلوبر گفت: «و چقدر بیهوده! چرا که هیچ چیزی بیهوده تر از کلنجار رفتن برای یافتن لغت مناسب یا حذف یك کلمهٔ تکراری نیست. آخر برای کی، ترا به خدا؟ و بعد اگر کتاب یا نمایشنامه ات شهرتی به هم زند، شهرتی نیست که تو در جستجوی آن بوده ای. مثلاً «مادام بواری» قطعات زیبای هنری دارد که همانها باعث موفقیت و اشتهار آن شدند. کدام خواننده ای تاکنون از سبك و شیوهٔ نگارش آن تمجید کرده؟ حتی یك در هزار هم این کار را نمی کنند. فراموش نکن که همین سبك باعث ظنین شدن مقامات قانونی به ما می شود. چرا که قاضی ها بی برو برگرد طرفدار کلاسیسم هستند.»

گنکور بزرگ یادآور شد: «یعنی چیزی که ممکن است تا به حال حتی نخوانده باشند...»

ـ «دقیقاً همینطور است. نه تنها قاضی ها، بلکه تصور نمی کنم من حیث المجموع هشت نفر از ادبای فرانسه را بتوان برشمرد که آثار ولتر را خوانده باشند ـ منظورم این است که به دقت خوانده باشند. و پنج نفر را هم نمی توانی پیدا کنی که بتوانند عناوین نمایشنامه های توماس کرنی را نام ببرند. آخر فایدهٔ نوشتن برای چنین جماعتی چیست؟»

گوتیه درحالی که پشقاب سوپش را پس می زد، گفت: «نقدی را که «لامایراك» یا «لیماراك» بر «مادام بواری» نوشته بود به خاطر می آورید؟ نقدی درباره سبك وقیحانه اش.»

فلوبر پاسخ داد: «لیماراك... هرگز آن را فراموش نمی کنم.»

کلادین پرسید: «در آن چند نوشته شده بود؟»

ـ «جان کلام، جمله پر طمطراقی بود به این مضمون: «درحالی که تخت سلطنت را بزرگترین استاد زبان فرانسه یعنی امپراطور ناپلئون سوم اشغال کرده است، چگونه فردی جرأت می کند با چنین لحن وقیحانه ای قلم بزند.»

موجی از خنده فضا را پر کرد و هنگام سرو غذای بعدی، صدای سن بوو شنیده می شد که از عدم مهمان نوازی امپراطور نسبت به همکاران نویسنده اش شاکی بود: «با اطمینان می گویم که ادبیات و هنر هرگز تا بدین حد تحقیر نشده است. این ناپلئون کوچك ما را به دادگاهها می کشاند ولی هرگز به دربارش دعوت نمی کند.»

ژول دو گنکور گفت: «آه! سن ویکتور، نباید با چنین لحن تندی راجع به او صحبت کنید. او هر از گاهی نویسنده یا هنرمندی را در پایان فهرست مدعوین خود جای می‌دهد و گاهی نیز حتی افتخارصحبت را به آنها می‌دهد. تصادفاً چنین موردی دیروز برای برلیوز رخ داد.»

یکی از حاضرین با شگفتی پرسید: «امپراطور با او گفتگو کرد؟»

ـ«یك چنین چیزی. امپراطور از ضعف باصرهٔ خود با تنی چند از درباریان گفتگو می کرد و به آنها می گفت که عجیب اینجا است که دیگر رنگ سیاه و آبی را از هم تمیز نمی دهم، الآن آن آقایی که آنجا ایستاده چه کسی است؟ یکی از متملقین گفت: او موسیو برلیوز است. امپراطور پرسید: کت شما سیاه است یا آبی؟ برلیوز پاسخ داد: عالیجناب من هرگز چنین جسارتی نمی کنم که با کت آبی رنگ به حضور شما شرفیاب شوم، این کت سیاه رنگ است. امپراطور گفت: بسیار خوب. این تمام چیزی بود که امپراطور در عرض چهار روز به برلیوز گفته بود...» ■

پانوشتها:

۱) «بوهم» نام ناحیه‌ای در چکسلواکی است و مجازاً به معنای محلی است که افراد در آن برخلاف عادات متداول رفتار کرده و عقایدی مخالف عقاید عامه داشته باشند. در داستانهای شکسپیر نیز ازسرزمینی افسانه‌ای به همین نام یاد شده است.

۲) دروئید، فرقه‌ای از کشیشان بودند که در افسانه‌های ایرلندی از آنان یاد شده ودر واقع، جادوگران مذهبی بودند.

۳) **یکی از فرقه‌های پروتستان در قرن پانزدهم.**

■ توضیح مترجم: در مورد سبك نوشتار کتاب «شام در مگنی» ذکریکی دو نکته ضروری است: نویسنده عمداً سبك یکنواختی را بکار برده، مثلاً جاهایی که راوی سخن می گوید سبك، بیشتر با کلمات و توصیفات آب و تاب‌دار و مطنطن ادبی بیان شده ولی گفتگوهای سر میز شام، محاوره‌ای و دوستانه است، اما در همین گفتگوها نیز تفاوت لحن وجود دارد. برای مثال تورگنیف معمولاً بسیار شسته و رفته و به قول بعضی‌ها اتو کشیده صحبت می کند ودکتر وین الفاظ را به صورت کامل و کتابی و با استفاده از اصطلاحات پزشکی بکار می برد... در هرحال تمایزات موجود در سبك، واژه‌گزینی و... در ترجمه نیز حتی‌الامکان رعایت شده است. درمورد واژه‌های فرانسوی، اگر عنوان مکان مشهوری بوده، به معنی آن توجه و ترجمه شده، مانند مهمانخانهٔ اسب سفید و... اما اسامی خیابانها و... به همان صورت فرانسوی آمده است.

مگس

■ از: کاترین منسفیلد

■ صهبا ـ سعیدی

■ آقای وودی فیلد، در حالی که توی مبل چرمی سبزرنگ کنار میز رئیس فرو رفته بود، مثل بچه‌ای که از کالسکه‌اش سرک بکشد، به رئیس نگاه کرد و با صدای ضعیف و لرزانی گفت: «جای دنج و راحتی داری». وقت رفتن بود ولی او نمی‌خواست برود. از وقتی بازنشسته شده بود، بعد از آن... سکته کذایی، زن و دخترانش او را در خانه زندانی کرده بودند و فقط سه‌شنبه‌ها اجازه داشت بیرون برود. سه‌شنبه که می‌شد، لباسش را می‌پوشاندند و مرتبش می‌کردند و اجازه می‌دادند سری به شهر بزند. گرچه نمی‌دانستند که در شهر چه کار می‌کند. احتمال می‌دادند که مزاحم دوستانش بشود... خوب، شاید هم اینطور بود ولی آدمها، آخر عمرشان دلبستگیهایی پیدا می‌کنند که حاضر نیستند از آنها دست بکشند، درست مثل درخت پیری که تا آخرین رمق به نه ماندهٔ ریشه‌هایش می‌چسبد.

وودی فیلد با صدای لرزان و خسته‌اش که آمیخته با نوعی تحسین حسرت‌آمیز بود، گفت: «عجب دفتر دنج و راحتی داری».

رئیس در حالی که به وسیلهٔ نوک کاردک پاکت بازکنی «تایمز مالی» را ورق می‌زد گفت: «ای.... بدک نیست.» هر چند که در واقع به دفتر کارش می‌بالید و خوشش می‌آمد که از آن تعریف کنند، مخصوصاً شخصی مانند وودی فیلد پیر. و از این که با چنان ابهتی و در چنان اتاقی، قرص و محکم، رو به روی آن موجود نحیف پیچیده در شال گردن ضخیم نشسته بود، احساس رضایت خاطر عمیقی می‌کرد. و بعد شروع کرد ـ خدا می‌داند برای چندمین بار در طی هفته‌های اخیر ـ به توضیح دادن که: «تازگیها دستی به سر و رویش کشیده‌ام و یک فرش تازه هم برایش گرفته‌ام.» و به قالی قرمزی که نقش زمینه‌اش دایره‌های سفیدرنگ بزرگ بود، اشاره کرد. «مبلمانش را هم عوض کرده‌ام» و با اشارهٔ دست قفسهٔ کتاب و میز بزرگی را نشان داد. «این بخاری برقی هم اضافه شده» و با حالتی آمیخته به شوق، پنج رشته مفتول سفید رنگ را که در یک محفظه مسی می‌درخشیدند، نشان داد. اما به عکسی که در یکی از آن صحنه‌های مصنوعی عکاسخانه‌ها گرفته شده بود و تصویر جدی پسرک اونیفورم‌پوشی را نشان می‌داد که توده‌ای ابر طوفان‌زا پشت سرش قرار داشت، اشاره‌ای نکرد. آن عکس، جدید نبود. بیش از شش سالی می‌شد که روی میز قرار داشت. وودی فیلد گفت: «راستی می‌خواستم یک چیزی بگویم.» و در حالی که سعی می‌کرد چیزی را به خاطر بیاورد، گفت: «راستی چی می‌خواستم بگویم؟ صبح که از در بیرون آمدم یادم بودها.»، دستهایش به لرزه افتاد و در همین حال، گونه‌های بالای خط ریشش سرخ شد.

رئیس با خودش گفت: «مردک بیچاره، دیگر رفتنی است»، و بعد با احساس ترحم به مرد پیر، چشمکی زد و با لحنی توام با شوخی گفت: «بگذار ببینم، یک چیزی دارم که بد نیست قبل از آنکه توی این هوای سرد بروی بیرون، قطره‌ای ازش بخوری حالت را جا می‌آورد. معجون خوبی است حتی برای یک بچه هم ضرر ندارد.» از دسته کلیدش، کلیدی درآورد و قفسهٔ پایین میزش را باز کرد. بطری شکم‌دار کوتاه و تیره‌رنگی بیرون کشید: «این دوای هر دردی است، مردی که این را ازش خریدم خیلی محرمانه گفت که محصول سردابهای قصر ونیزر[1] است».

دهن وودی فیلد از تعجب باز مانده بود. اگر رئیس یک خرگوش زنده از کمدش درآورده بود، اینقدر تعجب نمی‌کرد که از دیدن آن بطری. با صدای ضعیف و لرزانش گفت: «ویسکی است، نه؟»

رئیس بطری را چرخاند و بر چسب آن را نشانش داد. بله، ویسکی بود.

وودی فیلد با نگاهی آمیخته به تحسین به رئیس گفت: «می‌دانی، توی خانه حتی نمی‌گذارند طرف این چیزها بروم» و حالتی به صورتش داد که گویی می‌خواهد بزند زیر گریه.

رئیس در حالی که می‌رفت تا دو گیلاسی را که پهلوی بطری آب روی میز بود بردارد، گفت: «در این گونه موارد، عقل ما بیشتر از زنها است.» سپس مقدار قابل توجهی ویسکی در گیلاسها ریخت و گفت: «بیا، یک ضرب برو بالا. برایت خوب است. آب هم قاطیش نکن. گناه دارد مزهٔ همچو چیزی را با آب خراب کنی.» بعد گیلاس خودش را لاجرعه سر کشید و در حالی که با دستمالی، به سرعت سبیلهایش را پاک می‌کرد، نگاهی به وودی فیلد انداخت که هنوز داشت با گیلاسش بازی بازی می‌کرد.

او هم گیلاسش را نوشید، لحظه‌ای ساکت ماند و بعد، با صدای ضعیفش گفت: «خیلی پرزور بود».

نشئهٔ الکل مغز یخ زده‌اش را گرم کرد و ناگهان یادش آمد که چه می‌خواست بگوید. در حالی که خودش را از روی صندلی بلند می‌کرد گفت: «حالا یادم آمد، فکر کردم بد نیست بدانی. هفتهٔ پیش دخترها رفته بودند بلژیک سر قبر جی بیچاره[2] و قبر پسر تو را هم دیده بودند. ظاهراً نزدیک هم هستند».

وودی فیلد مکثی کرد ولی رئیس حرفی نزد. تنها به هم خوردن پلکهایش نشان داد که حرفهای او را شنیده.

صدای پیر و لرزان وودی فیلد دوباره بلند شد: «دخترها از آرامگاه خوششان آمد. گویا خوب بهش می‌رسند. اگر در کشور خودشان هم دفن شده بودند جایی بهتر از این گیرشان نمی‌آمد. تو آنطرفها نرفته‌ای، نه؟»

ـ «نه، نه». رئیس، بنا به دلایلی به آنجا نرفته بود.

وودی فیلد گفت: «آرامگاه خیلی بزرگی است و تمامش هم مثل یک باغ، قشنگ و تمیز و مرتب است. روی تمام قبرها گل کاشته‌اند و بین قبرها هم راهگذرهای عریض قشنگی است.» از لحن صدایش کاملاً مشهود بود که چقدر یک راهگذر عریض و قشنگ



را می‌پسندد.

دوباره مکث کرد. بعد انگار که ناگهان چیزی را به خاطر آورده باشد، با شور و حرارت گفت: «هیچ می‌دانی هتل، چقدر بابت یك ظرف مربا از دخترها گرفت؟ ده فرانك! من که اسم این کار را می‌گذارم دزدی. گرترود می‌گوید که تازه ظرف خیلی کوچکی هم بود و او هم یك قاشق بیشتر از سرش برنداشته بود ولی ده فرانك پایش حساب کردند. گرترود هم ظرف مربا را برداشته و با خودش آورده تا درسی بهشون داده باشد. به نظر من که کار کاملاً درستی کرده، این یعنی بازی کردن با احساسات ما. آنها فکر می‌کنند حالا که رفته‌ایم تا سری به آرامگاه پسر هامون بزنیم، حاضریم هر چقدر که می‌گویند بپردازیم.» و با گفتن این جمله رفت به طرف در.

رئیس هم گفت: «کاملاً درست است، همینطور است.» گرچه خودش هم نمی‌دانست که چه چیزی کاملاً درست است. از پشت میزش بلند شد و وودی پیر را که پایش را بر زمین می‌کشید تا دم در بدرقه کرد. وودی فیلد رفت.

رئیس، تا مدتی بعد از رفتن وودی دم درگاه ایستاد بدون آنکه به چیز خاصی نگاه کند و یادو موخاکستری شرکت هم هی از کیوسکش سرك می‌کشید و او را نگاه می‌کرد. مثل سگی که منتظر است تا ببرندش بیرون. بعد صدای رئیس بلند شد: «میسی نمی‌خواهم تا نیم ساعت دیگر کسی را ببینم. فهمیدی؟ هیچکس!»

ـ «بله قربان».

در بسته شد. او با قدمهای سنگین و شمرده دوباره عرض قالی را پیمود و بدن چاق خودش را انداخت روی صندلی و بعد خم شد روی میز و صورتش را با دستهایش پوشاند. خیال داشت، مصمم بود، اصلا خودش را آماده کرده بود که گریه کند...

وقتی وودی فیلد حرف قبر پسر را پیش کشید، یك مرتبه تکانی خورده بود. درست مثل اینکه زمین دهان باز کرده باشد و او می‌توانست پسر آرمیده در قبرش را در حالی که دخترهای وودی فیلد هم رویش خم شده و تماشایش می‌کردند، ببیند. عجیب بود. گرچه بیش از شش سال گذشته بود ولی رئیس همواره تصور می‌کرد که پسرش در اونیفورم نظام و بدون کوچکترین تغییری در حالت و جسمش، به خواب ابدی رفته است. بعد نالید که «پسرم» ولی اشکی درنیامد. قبلا، در ماههای اول و حتی سالها پس از مرگ پسر، همین یك کلمه آنچنان اندوهی به جانش می‌ریخت که جز با گریه‌ای مفصل، تسلی نمی‌یافت ـ آنوقت‌ها به همه می‌گفت که مرور زمان نمی‌تواند اندوهش را سبك‌تر کند. شاید مردهای دیگر بتوانند چنین چیزهایی را فراموش کنند و خودشان را با شرایط وفق دهند ولی او نه. او نمی‌توانست همچو کاری بکند. آخر چطور چنین چیزی امکان داشت؟ او همان یك پسر را داشت و از وقتی که به دنیا آمده بود همه تلاش و سعی‌اش این بود تا کار و کسبش را به خاطر رفاه آینده پسرش توسعه دهد. تمام این دفتر و دستك هم تنها با وجود پسرش معنی و مفهوم پیدا می‌کرد و بدون او پوچ و بی‌ارزش بود. اصلا زندگی بدون پسرش معنی نداشت. سالیان سال جان کنده بود، از خودش گذشته بود تا کارش را به این پایه از موفقیت رسانده بود. و همه این سختی‌ها را به آن امید به جان خریده بود که روزی پسرش پاجای پای او بگذارد و راه او را ادامه دهد. چیزی هم نمانده بود که آرزویش تحقق پیدا کند. یك سال قبل از شروع جنگ، پسر به کار در دفتر مشغول شده بود تا چم و خم کار دستش بیاید. هر روز صبح پدر و پسر با هم از در خانه بیرون می‌آمدند و بعد از تعطیل شدن دفتر هم با یك اتوبوس به خانه برمی‌گشتند. چه تبریك‌هایی که از این و آن به خاطر پدر چنان پسری بودن، شنیده بود! تعجبی هم نداشت. پسرش خوب از عهده کار برمی‌آمد. محبوب خاص و عام شده بود، همه و همه، حتی میسی یادو هم دوستش می‌داشتند. تازه مهم این بود که پسره با این همه تعریف و تمجید، خودش را گم نکرده بود. نه، خود خودش باقی مانده بود، با همان نگاه بچگانه معصوم و تکیه کلام «عالیه». خود خودش، که می‌دانست با هر کسی چطور صحبت کند...

و ناگهان همه چیز طوری محو و نابود شد که گویی اصلا از اول وجود نداشته است. روزی که میسی آن تلگراف را به دستش داد، گویی یکباره سقف اطاق بر سرش فرو ریخت: «با کمال تأسف به اطلاع می‌رساند...» و او با قلبی شکسته و عمری بر باد رفته دفترش را ترك کرده بود.

شش سال پیش بود، شش سال... زمان چه زود می‌گذرد! انگار همین دیروز بود. رئیس دستش را از روی صورتش کنار برد: گیج بود. انگار یك چیزیش شده بود. یك طوری شده بود، نمی‌توانست آن احساسی را که دلش می‌خواست، در خودش برانگیزد. فکر کرد بلند شود و نگاهی به عکس پسر بیندازد. ولی آن عکس، عکس چندان جالبی نبود چرا که حالت واقعی پسرش را نشان نمی‌داد، توی آن عکس جدی و سرد می‌نمود، حال آن که پسرش هیچوقت آنطور نبود.

همانوقت متوجه شد مگسی توی دوات مرکب بزرگش افتاده و سخت در تلاش است تا خودش را بیرون بکشد. پاهایش گویی در طلب کمك، مدام در تقلا بودند. ولی اطراف دوات، خیس و لغزنده بود و هر بار که مگس می‌آمد تا خودش را بالا بکشد، سُر می‌خورد و می‌افتاد پایین و شروع می‌کرد توی مرکب دست و پا زدن. رئیس، قلمی برداشت و با نوك آن، مگس را از مرکب بیرون کشید و انداختش روی یك تکه کاغذ جوهر خشك کن. مگس، لحظه‌ای بی‌حرکت روی آن لکه سیاهی که از اطرافش تراوش می‌کرد باقی ماند. بعد پاهای جلویی‌اش به تکان درآمدند، پس از لحظه‌ای قدرت گرفتند و در حالی که تنه کوچك خیسش را بالا می‌کشیدند به کار شاق پاك کردن جوهر از روی بالها مشغول شدند. هر پا را مثل سوهان چاقو تیزکنی به زیر و روی بال می‌مالید، زیر، رو. بعد ناگهان وقفه‌ای در کارش افتاد و مگس که به نظر می‌رسید نوك پنجه ایستاده است، اول سعی کرد یك بالش را باز کند و بعد دیگری را، و موفق هم شد. دوباره نشست و مثل یك گربه مینیاتوری ریزه میزه به تمیزکردن صورتش مشغول شد.

حالا می‌شد تصور کرد که دارد پاهای جلویی خود را شادمانه به یکدیگر می‌مالد. چرا که بالاخره آن خطر هولناك را از سر گذرانده بود، جان بدر برده و دوباره آماده زندگی شده بود.

اما درست همانوقت فکری به ذهن رئیس خطور کرد. قلمش را توی مرکب فرو برد و مچ پهنش را روی کاغذ مرکب خشك کن تکیه داد و همان طور که مگس مشغول آزمودن بالهایش بود، یك قطره بزرگ مرکب چکاند رویش. آها! حالا می‌خواهی چه کار کنی؟ دلم می‌خواهد بدانم حالا چه کار می‌کنی. موجود حقیر بیچاره پاك خودش را باخته و حسابی ترسیده بود حتی می‌ترسید تکان بخورد، چون نمی‌دانست که چه چیزی در انتظارش است. ولی بعد ظاهرا با رنج بسیار خودش را جلو کشید. بار دیگر پاهای جلو تکانی خوردند و پس از لحظه‌ای دوباره کار شاق پاك کردن بالها را شروع کردند، ولی این بار آهسته‌تر.

رئیس، زیرلب زمزمه کرد: «عجب حیوانك پردل و جرأتی است.» و از صمیم قلب شجاعتش را تحسین کرد. بله اینطور باید با مشکلات مواجه شد، راه مقابله با مشکلات همین است. به این می‌گویند یك روحیه سالم و خوب. هرگز نباید نومید و تسلیم شد، فقط می‌بایست... ولی مگس دوباره کار طاقت فرسایش را تمام کرده بود، و رئیس جنبید و توانست به موقع دوباره قلمش را پرکند و دوباره لکه سیاهی روی تنه تازه پاك شده مگس بچکاند. خوب، حالا می‌خواهی چه کار کنی؟ برای لحظه‌ای بلاتکلیفی دردناکی حکمفرما شد. ولی نه، پاهای جلو دوباره تکان خوردند، رئیس نفس راحتی کشید، خم شد روی مگس و با محبت و علاقه گفت: «ای کوچولوی حقه باز...»، و حتی به فکرش رسید روی مگس فوت کند تا خشك شدن مرکب را تسریع کرده باشد. ولی دست و پا زدنهای مگس این بار ضعیف‌تر و آرامتر شده بود. رئیس هم همانطور که قلمش را درون مرکب فرو می‌برد، شرط کرد آخرین باری باشد که رویش مرکب می‌چکاند.

آخرین بار هم شد. مگس روی آخرین لکه مرکب بر کاغذ خیس خورده افتاد و دیگر تکان نخورد. پاهای عقبش به تنه چسبیدند و پاهای جلویش هم دیده نمی‌شدند.

«دیالا! تکان بخور ببینم، زودباش». و با نوك قلم آن را تکان داد. اما فایده‌ای نکرد. مگس تکان نخورد. مرده بود.

رئیس، لاشه را با نوك کاردك پاکت بازکنی برداشت و انداخت توی سطل آشغال. اما چنان احساس پستی و حقارتی به جانش چنگ زده بود که ترس برش داشت. زنگ احضار میسی را به صدا درآورد. با لحن تندی گفت: «چند تا کاغذ جوهر خشك‌کن برایم بیاور. زود باش». و وقتی سگ پیر وفادار رفت که دستور را اجرا کند، حیران ماند که قبلا به چه چیزی فکر می‌کرده؟ راستی چه فکری در سرش بود؟ شاید... دستمالش را از جیب درآورد و جا داد توی یقه پیراهنش. نه، اصلا نمی‌توانست به خاطر بیاورد. ■

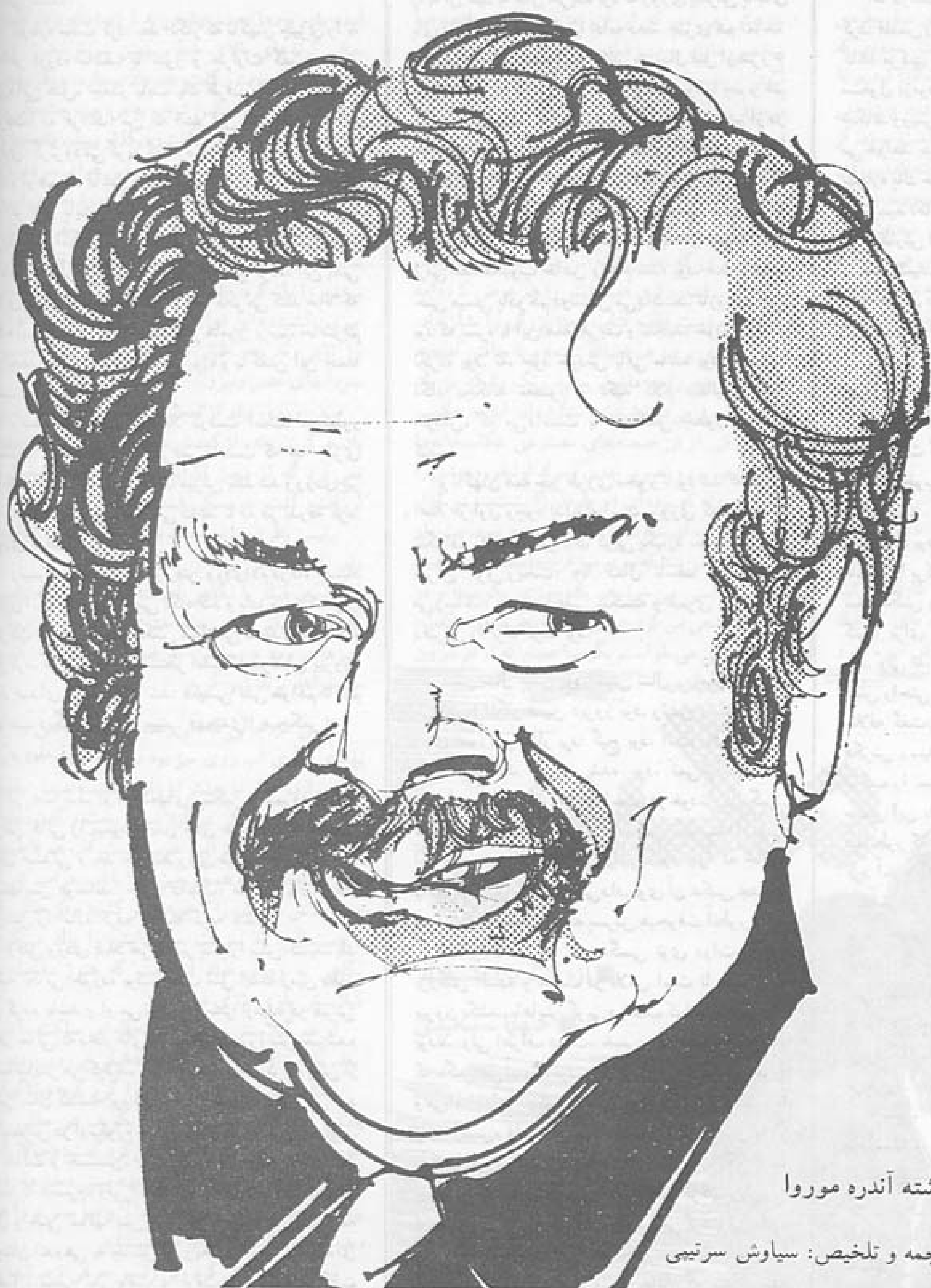
زیر نویسها:

(۱) قصر ویندزر (Windsor Castle) در غرب لندن، اقامتگاه خاندان سلطنتی انگلستان است.

(۲) اشاره‌ای است به یکی از آرامگاههای سربازان انگلیسی کشته شده در جنگ اول جهانی.

* این اثر ترجمه‌ای است از داستان مگس (The Fly) نوشته‌ی کاترین منسفیلد (Katherine Mansfield)

معمای چرم ساغری



■ نوشته آندره موروا

■ ترجمه و تلخیص: سیاوش سرتیپی

□ اشاره:

یکی از معتبرترین زندگی نامه‌هایی که تاکنون در باره بالزاک، نویسنده پر آوازه قرن نوزدهم، نوشته شده، کتابی است تحت عنوان «پرومته یا زندگانی بالزاک» اثر آندره موروا. بیوگرافی نویس مشهور فرانسوی. وی علاوه بر این اثر، شرح حال بزرگانی چون هوگو، شاتوبریان، بایرون، شلی، وژرژساند را نیز به رشته تحریر در آورده است.

مقاله حاضر که از فصل دوازدهم جلد نخست اثر مذکور انتخاب، خلاصه وترجمه شده است، اطلاعات مفیدی در مورد رمان «چرم ساغری» ارائه می دهد که برای فهم بهتر این اثر کمك مناسبی است: هنگام نگارش رمان، وضع خانواده بالزاك چگونه بوده است؟وی دراین رمان، چه اندیشه‌های دیگری نیز درسر داشته است؟ در مورد رمان «چرم ساغری» هنگام انتشار چگونه تبلیغ شده است؟ بالزاك بابت نشر آن چه مقدار حق التالیف دریافت کرده است؟

موفقیت رمان تا چه اندازه بوده وبرخورد ادیبان زمان با آن چگونه بوده است؟ بالزاك در نوشتن رمان «چرم ساغری» چه هدفی را دنبال می کرده، وسئوالات دیگری از این گونه، که پاسخ آنها در این مقاله آمده است.

چرم ساغری

وضع مالی خانواده رو به وخامت نهاده بود. مادام بالزاك از شوهرش تقریباً چیزی ارث نبرده بود.

از پسرش «اونوره» سندی در دست داشت که ضمانت نامه‌ای بود بابت کاغذ باطله‌های کنار رودسن، ودر کنار آن، دارایی خودش بود که شامل ملکی اجاره ای می شد واقع در «تور»، که در ژانویه ۱۸۳۱ آن را به بهای نود هزار فرانك فروخت، ونیز خانه‌ای تقریباً فرسوده درپاریس، وی باید به تکمیل جهیزیه فرزندان «لورانس» (دخترش) می پرداخت. «لور»، دو دختر داشت. سوفی ووالنتین، که روزی به پیروی از سنت

طبقه بورژوایی باید «به خانه شوهر بروند.»

اما «هانری» (برادر بالزاك)، او همه امیدهای مادرش را نقش بر آب کرد. مادر که محبت، دیدهٔ اورا بر واقعیت می‌پوشاند، استادان را سبب اصلی عدم کامیابی پسرش در تحصیل می‌دانست نه خود شاگرد را. «هانری وضع اسفباری دارد، این بچه را در آنجا اذیت می‌کنند..... باید پانسیونش را عوض کند.»[1] اما از این تغییرات هم نتیجه‌ای به دست نیامد. هانری بی توجه بود وفاقد انرژی. به سال ۱۸۲۴، در هفده سالگی،هانری به لور(خواهرش) نوشت«از نخستین روز سال تا کنون چه کرده ام تا در حرفه‌ای که باید دنبال کنم، پیشرفتی کرده باشم؟ هیچ.» طفلی بود نازپرورده وکم استعداد که آزادی بیش از اندازه‌ای به او داده بودند. مدتی خواب آن را می‌دید که چندین زبان بیگانه را کاملا فراگیرد واز این طریق به «موفقیت عظیمی دست یابد.» هانری به لور نوشت: «در اندیشه شوهرت هستم. فکر می‌کنم، اگر من یك لرد بزرگ انگلیسی بشوم، به راحتی خواهم توانست بگویم او را سرمهندس کنند.» وصف حالات حیرت آور هانری تنها از عهده اونوره بر می‌آمد. او در مورد هانری نوشت: «با وجود نیکوترین نیات: فاصله میان آرزوها تا تحقق آنها همواره فاصله بین بی نهایت تا صفر بود. مهربان، بلغمی مزاج، همه کاره، هیچ کاره، از حرفه‌ای به حرفه دیگری رفت، همان گونه که از پانسیونی به پانسیون دیگر رفته بود!».

اما «انوره»؛ وی فعالیتش را وسعت بخشیده بود، طوری که به باور در نمی‌آمد. مجلات وروزنامه‌ها با سرعتی غیر قابل وصف از وی، مقاله، داستان کوتاه وقصه می‌خواستند. دکتر «ورون»، مدیر مجله «پاری» به او نوشت: «تقاضاهای فراوانی از شما دارند.» «فیزیولوژی ازدواج» آوازهٔ یك مرد عیاش و اهل حال رابرای وی به ارمغان آورده بود،برای کسی که کارهای بی شمارش زندگانی آمیخته به تنهایی او را نشان می‌دهد.....

برای بسیاری از خوانندگان زن آن زمان که بدانند نویسنده «فیزیولوژی» جوان است ومثل یك پیر تایب مرتب ومنظم، وچون بیماری که پرهیز دارد کم غذاست، وآب می‌نوشد ومدام کار می‌کند»، درك حقیقت انوره، رنجشی ایجاد می‌کرد. او در عین حال که با ذوق وشوق سرگرم نوشتن La Carica ture یا La Mode بود، طرح عظیم‌تری را نیز فراهم می‌کرد: طرحی که طبق آن می‌خواست تجربه وفلسفه‌اش را در یك «رمان» جای دهد؛ واین، همان رمان چرم ساغری بود.

در دفترچه سوژه‌های وی، این یادداشت دیده می‌شود: «اختراع چرمی که نشانگر زندگی است. قصه‌ای شرقی». در آن زمان، بالزاك، این سوژه را چیزی جز یك داستان خیالی به شیوه «هوفمان» نمی‌دید ودرباره آن فقط می‌گفت که «طبق معیارهای ادبی» این یك مهمل واقعی است، اما نویسنده تلاش کرده است تا چند موقعیت از آن زندگی بیدادگری را که نوابغ بیش از رسیدن به جائی از آن گذر کرده‌اند در آن بگنجاند.»

موضوع رمان، یك طلسم است، یك چرم ساغری که به صاحبش امکان می‌دهد تا تمام آرزوهایش را برآورده سازد. روی چرم، نوشته‌ای به زبان سانسکریت وجود دارد که بدین گونه است:

اگر من از آن توشوم، همه چیز از آن تو خواهد بود.

لیکن زندگانی تو به من تعلق خواهد داشت. خواست الهی چنین بوده است. آرزوکن، آرزوهایت برآورده خواهند شد. اما خواسته‌هایت را با زندگانی‌ات میزان کن. واین را داشته باش. به هر خواسته‌ات، من چون روزهای تو کاسته خواهم شد. آیا خواهان منی؟ مالکم شو! خداوند خواسته‌ات را اجابت کند ـ آمین!

بدینسان هر خواسته‌ای که تحقق می‌یافت، از مساحت چرم نیز کاسته می‌شد وزمانی که دیگر چیزی از آن باقی نمی‌ماند، مالك آن می‌مرد. عتیقه فروش پیر لاغر وفرتوت که طلسم را به «رافائل» (شخصیت اصلی چرم ساغری) می‌فروشد، توانسته است صد ساله بشود، زیرا از خواستن سرباز زده وحتی از آرزو کردن هم پرهیز کرده است.

بالزاك هر چه بیشتر به این اسطوره می‌اندیشید، عمق بیشتری در آن می‌یافت. وی با اندیشه عمر طولانی آشنایی بسیار زیادی داشت. «برنارفرانسوا» (پدر وی) پیوسته یادآور می‌شد که «فونتنل» پیران را توصیه می‌کند در امیال وعواطفشان صرفه جویی کنند. خردمندی آنان امساکشان است، چرا که آنان چیزی جز این نمی‌توانند داشته باشند. لیکن جوانی، در پی اسراف دیوانه‌وار، بی احتیاطی، سوداهای پرحدت وجستجوهای ناآرام است. وبدین گونه است که جوانی به سوی فلاکت وسیه روزی می‌شتابد. عتیقه فروش پیر زمانی که طلسم را به دست «رافائل دووالانتین» می‌دهد، به او می‌گوید: «راز بزرگ زندگانی بشر را در دو کلمه بر شما آشکار می‌کنم. دو عمل غریزی که تمام سرچشمه‌های بشر را می‌خشکاند واو را از پا می‌اندازد، همه اشکال این دو علت مرگ در دو فعل توضیح می‌یابند: خواستن وتوانستن....»

این فلسفه، حکم محکومیت زندگانی مجلل، تجمل، عیش ونوش، وحتی فعالیت را صادر می‌کند. می‌گویند برنارفرانسوا توصیه می‌کرد که در ییلاق زندگی کنند واز محصولات زمین تغذیه کنند. در این محکومیت زندگی اجتماعی نشانی از «روسو» وجود داشت. انوره به نوبه خود می‌گوید: «جامعه بشری جادهٔ مرگ است.»

چرم ساغری صرفاً باید فراتر از یك قصه خیالی به شیوه هوفمان باشد: بالزاك جامه زمان خودش را بر تن این اسطوره پوشاند وداستانی فلسفی از آن ساخت. استاد او «رابله» پس از پارسایان قرون وسطی، دست به نوشتن شمار وسیعی داستان سمبولیك زده بود تا جسم آدمی را از نوجان بخشد. بالزاك که پس از افراطکاریهای امپراتوری، داستان می‌نوشت، به وسیله سمبولی دیگر، خطرات قدرت طلبی را نشان داد. این نوشته، دیگر، یك «مهمل طبق معیارهای ادبی» نبود، که به صورت طرحی جسورانه ودرخشان در آمد. وی توانایی آن را داشت که این طرح را به خوبی به پایان برساند. «وانگهی خصیصهٔ یك اسطورهٔ خوب آن است که خود نویسنده واقف به آن غنایی که نوشته‌اش دربردارد، نباشد.»

بدین ترتیب، بالزاك در ژانویه ۱۸۳۱، اثری دو جلدی را تحت عنوان چرم ساغری، به بهای ۱۱۳۵ فرانك به آقایان شارل گوسلن واوربن کانل فروخت که ۱۵ فوریه باید آن را تحویل می‌داد. علاوه بر آن «صحنه‌های زندگی نظامی» را نیز به اوربن کانل وعده داده بود. وی از هیچ کاری نمی‌هراسید واز وعده نیز هراسی کمتر در دل داشت. در واقع، چرم ساغری ابتدا کند پیش می‌رفت وی بیش از حد به ضیافت می‌رفت، دوست «اوژن سو» شده بود، که یك رمان نویس آلامد وفخر فروش بود وبا «اولمپ پلیسیه»، معروفه‌ای خوش منظر وبا شعور که معشوقه «سو» بود ودر سالن خود از «دوك دوفیتز جیمز»، «دوك دودوراس» «هوراس ورنه» روسینی ودکتر ورون پذیرائی می‌کرد، رابطه دوستانه‌ای بر قرار ساخته بود. بالزاك از این محفل روشنفکری خوشش می‌آمد ودر آنجا خودی نشان می‌داد. او این محفل را در «کافه دوپاری»، منزل توتورنی، و«کافه تورك»، بازیافت. گاه وبیگاه، در بارانداز سن میشل، تا اتاقی زیر شیروانی که مشرف بر نتردام وسن بود بالا می‌رفت وآنجا شریك کتلت وپنیر یك زوج عاشق می‌شد: «اوروردودوان» و «ژول ساندو» که نوعی مهربانی رمانتیك را به او الهام می‌بخشیدند. «اورو» می‌گفت: «این بالزاك معرکه پسری است.» وبه دوستش شارل دوورنه چنین نوشت: «آه! اگر جذابیت آقای بالزاك را درك نکرده باشید،

هرگز از سحر و افسون نگاه و از جذبه و عاطفهٔ جانها چیزی نخواهید فهمید». بالزاك در منزلش، واقع در کاسینی، شب نشینی‌های مجللی برپا می‌کرد. یکی از همشاگردیهای وی در واندوم با احساساتی به غلیان آمده، اورا سپاس می‌گوید: [«ژوزف فونت دوآن» به بالزاك:] «من هرگز آن ساعات خوشی را که در خیابان کاسینی داشتیم، درمیان کتابخوانیهای سحرآمیز تو، در میان دانشجویان سال اول که به طرز مضحکی تند و ناشمرده سخن می‌راندند، در میان میهمانان بذله گوی تو و در میان میهمان نوازی تو که دلقك بازیهای عامیانه و خنده آور مونیهٔ تقلید ناپذیر باز بر مستی آن می‌افزاید، فراموش نخواهم کرد.» کوتاه سخن آن که، بالزاك خود نیز در حال حیف و میل کردن طلسم بود.

برای گریز از پاریس و وسوسه‌هایش، و برای کار کردن، در ماه مارس به خانه خانواده کارو پناه برد، و در آوریل به بولونی پر، ملکی سودایی که خلوت دلپذیری داشت و «مادام دوبرنی» آن را نزدیك «نومور» کرایه کرده بود، رفت. آنجا توانست به خوبی کار کند. اما از آن رو که وی را یك سر و هزار سودا بود، نقشه‌ای تازه و جنون آمیز طراحی کرد. اصلا چرا کاندیدای انتخابات سال ۱۸۳۱ نشود؟ از سیاست تا ثروت و افتخار راه کوتاهی بود. از انقلاب سال ۱۸۳۰، به نظر می‌آمد که راه برای مردان تازه وارد باز است. «لامارتین» و «ویکتور هوگو» صاحب مقام شدند. «بارتلمی» و «باربیه» شعر هجوآمیز را جلوه‌ای تازه بخشیدند. «استاندال» در ۱۸۳۰، «سرخ و سیاه» را به چاپ رساند که تصویری ملال آمیز از یك مرد عامی است که به طبقه‌ای دیگر راه می‌یابد. بالزاك مدتی خواب آن را می‌دید که در یك بازسازی ملی شرکت کند. وی نوشته بود: «ما به حد کافی جنگهای بزرگ داشته‌ایم، من بر این باورم که زمان صلحهای بزرگ فرا رسیده است.»

بی شک، وی برای آن که کاندیدا شود، بایستی پانصد فرانك مالیات انتخاباتی را پرداخت می کرد، ولی بالزاك سوار بر بالهای پندار، بدون دشواری از این گونه موانع می پرید. اما باید خود را نمایندهٔ کجا معرفی می کرد؟ به سه «قصد نامه نوشت: یکی به کامبره، دوم به دوستی به نام ساموئل ـ هانری برتو که پسر یک چاپخانه‌دار و مالك نشریه «La Gazette de Cambrai» بود، و سوم به فوژر، به «ژنرال بارون دو پومرول»: «ژنرال عزیز، صادقانه اذعان می کنم، نیاز مبرمی که برای یافتن نمایندگان در استان خودتان فوژر داشتید، در خاطرم بود، و پیش خود فکر کردم کاندیدای شهروندانتان شوم. شما با اصول من آشنایی دارید، و اگر لطف فرموده، در نزد رای دهند گان حامی من باشید، در سامان دادن جدید جریانات حاکم، پدر واقعی من خواهید بود...» ـ و سرانجام سومین نامه را به دوستش «آمده فوشو» که در «تور» وکیل بود، نوشت. برای تمام این اشخاص جزوه ای سیاسی نیز تحت عنوان «استنطاق دو وزارتخانه»، نوشته اونوره دوبالزاك فرستاد. وکیل توری، در پاسخ، نوول های وی را که در نشریه «La Revue de Paris» به چاپ می رسید، ستود، لیکن افزود که در تور هیچ آینده سیاسی برای بالزاك وجود ندارد: «نقص جزوه اتان این است که در آن نتیجه گیری نکرده اید، و در روزگاری که ما در آن هستیم، باید بدون تامل و درنگ زیر لوای یك حزب رفت.» ژنرال دوپومرول نیز پاسخ مایوس کننده ای داد. قضیه اصلی این بود که اصول مطرح شده در جزوه با اصول پذیرفته شدهٔ اکثریت مردم فوژر هماهنگ نبود، و به ویژه: «آنان جز اشخاص بومی کسی را نمی خواهند.» و اما «برتو» بدبینی کمتری داشت و دوستش را دعوت کرد که طی سفری به «کامبره» برود. بالزاك در این زمان در «بولونی یر» بود و با جدیت و حرارت روی چرم ساغری کار می کرد. کدام نویسنده، دنیایی تخیلی را که خیال در آن چون سیل روان است فدای دنیایی واقعی می کند که چنین فریبکار است؟ ناگهان خیال کاندیدا شدن را از سر به در کرد و حتی به کامبره هم نرفت.

نقل می کنند که وی در آن زمان خواسته بود از طریق وصلت با خانمی به نام «ال اونوردو ترومیلی» که دختر یك مهاجر بود [و لویی هیجدهم به این مهاجر به خاطر وفاداری اش پاداش داده بود] ثروتی به چنگ آورده و هر طور شده به کاندیداها بپیوندد. خانواده بالزاك با «بارون ماله دوترومیلی» که ساکن «دونه» بود، رابطه خویشاوندی داشت: مانور سیاسی بالزاك و گرایش وی به سلطنت طلبی ناشی از این نیت بوده است که مورد لطف و عنایت این بارون قرار گیرد. اما اینها همه به هیچ وجه مقرون به حقیقت نیست، زیرا این ازدواج فقط پس از انتخابات بود که می توانست وی را از بابت مالیات، خاطرجمع سازد و در مورد عقاید سیاسی بالزاك هم باید گفت که این عقاید ریشه هایی پایدارتر در مطالعات و تأملات وی در باب رفتار بشری داشتند.

اطراف وی را نسلی جوان فرا گرفته بود که تحت تاثیر «بایرون» بود و دستخوش درد قرن، نسلی که شوق تکرار پیروزیهای امپراتور را در دل داشت و از مونارشی بورژوا متنفر بود.

«چه روزگاری!... عصری زیبا از دست رفته. عصری که در آن زیاد می خواستند، زیاد آرزو می کردند و به قدرت خویش اعتماد داشتند، عصری که بذرهایش را به دست بادهای شمال و جنوب می سپرد. از حرکت باز نمی ایستادند تا در زنده بودنشان دقیق شوند، که زندگی می کردند. این دوره را روحی بود سرکش، پرجوشش و پرنیرو... خطا می کردند. لیکن خطایشان را نجابت و شرافتی بود، در تنگ راهها و بر صخره ها آواره بودند، اما پیش می رفتند. در توفان بودند، اما زنده بودند...»

بالزاك بر آن بود تا این آشوب فکری را در «چرم ساغری» به تصویر بکشد. «رافائل دو والانتن»، قهرمان داستان وی، در نخستین استفاده از طلسم، مجلس باده نوشی، ضیافت وزن را طلب کرد. خصیصه نبوغ وی این بود که آرزو از طرق طبیعی برآورده می شد. رافائل تازه آرزویش را با بیانی صریح ادا کرده بود که هنگام خروج از مغازهٔ عتیقه فروش به دوستانش «بلونده» و «راستنیاك» برخورد، آنها او را کشان کشان به ضیافت شام شگفت آوری بردند که یك بانکدار بازنشسته ترتیب داده بود. این بانکدار که نمی داند با طلا و پولهایش چه بکند، می خواهد آنها را بدهد و معنویات بخرد، از این جهت روزنامه ای تاسیس می کند.

«دولت، یعنی گروه ممتاز بانکداران و وکلای دعاوی (که امروز با وطن همان نسبتی را دارند که کشیشان پیش از این با رژیم سلطنت داشتند) احساس کرده که لازم است به پیروی از فیلسوفان همهٔ مکاتب و مردان قوی هر عصر و زمان، مردم نجیب فرانسه را گول بزند! پس مقصود این است که نوعی افکار ملی و سلطنتی را به ما تزریق کنند، و برای این کار دلیل بتراشند که اگر به وطن که آقایان فلان و بهمان مظهر آن می باشند، هزار و دویست میلیون و سی و سه سانتیم بدهیم، خیلی به سعادت نزدیکتریم تا آن که هزار و صد میلیون و نه سانتیم به پادشاهی بپردازیم که به جای «ما»، «من» می گفت.»

رافائل، با لحن ساده لوحانه ای به سخن درآمد: «آ! دوستان من، در این فکر بودم که نزدیك است ما نامردهای بسیار بزرگی بشویم!.»

«کاملاً حق با شماست! آن مارچوبه ها را اینجا لطف کنید. چون هرچه باشد، آزادی هرج و مرج به بار می آورد، هرج و مرج به استبداد منجر می شود و استبداد هم دوباره آزادی را به دنبال دارد...»

ـ «آخر، عزیزم، ناپلئون اقلاً افتخاراتی برای ما کسب کرد.»

ـ «آخ! افتخارات! چه کالای ناجوری، که باید گران خرید و نتوان حفظ کرد.»

ـ «شما یك کارلیست هستید!»

ـ «چرا نباشم؟ من استبداد را دوست دارم، استبداد نژاد بشر را در قالب معینی تحقیر می کند...»

میهمانان، پس از آنکه آزادی و سلطنت را به باد تمسخر می گیرند، و در حالی که کاملاً مست هستند، زنان معروفه را به داخل فرا می خوانند. رافائل در حالی که دو پایش را بر دامن دختری دلفریب نهاده است، زندگانی پیش از طلسم خود را تعریف می کند، و این در واقع زندگی خود بالزاك است که تخیلش به آن آب و تاب داده بود. مردی جوان از خانواده ای بزرگ، که دیوانگیهای پدرش او را تباه کرده، در یك اتاق زیر شیروانی، خود را حبس می کند تا اثری بنویسد با عنوان «تئوری اراده». «به خاطر دارم که چون زنان قدر مرا نمی شناختند. آنان را با موشکافی و باریك بینی عشقی که مقبول نیفتاده است، ملاحظه می کردم... خواستم از اجتماع انتقام بگیرم، خواستم با تسلط بر افکار، روح همه زنها را مالك شوم و ببینم که وقتی که پیشخدمت در آستانهٔ یك تالار پذیرایی نام مرا بر زبان می آورد، همهٔ نگاه ها بر من خیره می شود... من از دوران کودکی خود را مرد بزرگی می دانستم.»

در این رافائل، نشانه های زیادی از بالزاك حقیقی وجود دارد. نویسنده نیز چون قهرمانانش زیاده طلب است: افتخار، ثروت، زن. او می داند که مالك یك طلسم است که همه چیز را به او خواهد داد، و این طلسم همان استعداد اوست، وی همچنین می داند که روزهایش را تحلیل می برد و داستان زندگانی اش فرجام بدی خواهد داشت. «راستینیاك» که یك جاه طلب بی وجدان و حیله گر، و یك لافزن حاضر جواب است، رافائل را، هم صاحب نبوغ می داند و هم فاقد شعور، راز موفقیت، بنابر عقیدهٔ «راستینیاك»، کار نیست، بلکه دسیسه و توطئه است، خودخواهی و بطالت است. اتلاف ثروت یعنی خرج کردن برای دوستان، برای لذات و تفریحات، برای حامیان. وقتی این آدم باطل سرمایه اش را از دست می دهد، این شانس را دارد که وصلت پر فایده ای بکند، تا قوم و خویش یك وزیر، یا یك سفیر بشود. تنها بایستی بر یك گروه اجتماعی تکیه کند. روز بعد، راستینیاك پای رافائل را به منزل «کنتس فئودورا» گشود، کنتس در پاریس زیباترین بود و زنی آلامد به شمار می آمد.

رافائل دلباخته او می شود. عشق در دل تنگدستی و سیه‌روزی برای رافائل مفهومی ندارد.

ـ «آه! خوشا عشق در جامهٔ ابریشم و بر بستر کشمیر، میدان شگفتی های تجمل که به طرزی شگرف آن را می آراید، زیرا شاید خود آن هم نوعی تجمل باشد. من دوست دارم که در مستی لذت خویش رخت و آرایش پر زرق و برقی را مچاله و گلهایی را پرپر کنم، و در آرایش ظریف وخوشبوی گیسوان، دست تطاول ببرم. چشمان شرر باری که نگاه آن از پس نقاب توری مانند شعله ای که دود شلیك توپ را از هم می درد، بدرخشد، برای من جاذبهٔ خیال انگیزی دارد...»

اما وقتی سی فرانك در جیب ندارد، چگونه می تواند برفئودورا تسلط یابد؟ اینجاست که خاطرات حزن‌انگیز جوان فقیر برانگیخته می شوند. تنها او می تواند بداند که یك هوس در داخل کالسکه یا هوس برای دستکش (آه! این دستکشهای زرد یا کاهرنگ، چه لطیف و بی‌دوامند!) برای لباس، برای پیراهن کتان... چه بی ارزش هستند. فداکاریها سودی نمی بخشند، چه، فئودورا زنی است که اورا دلی در کار نیست. یك شب، رافائل دزدانه به اتاق خواب او راه می یابد و پشت پرده اتاق پنهان می شود. او را به چشم می بیند، و پست ترین فرد را کشف می کند: «یا باید فئودورا را از یاد ببرم، دیوانگی ام را درمان کنم، و به خلوت مطالعه ام بازگردم، یا آن که بمیرم» گفته اند که خود بالزاك این صحنه اتاق خواب را در منزل اولمب



پلیسیه بازی کرده است. اما آن معروفه دوست داشتنی را هیچ شباهتی با این شبح درخشان و تمسخر پیشه نیست، وی باید بی آنکه شرمسار شود، خود را تسلیم کرده باشد، و تسلیم هم می کرد. نامه هایی که او به بالزاك می نوشت فراتر از نامه های دوستانه بود. فئودورا نه اولمپ پلیسیه بود، نه پرنسس باگرایسون، نه مادموازل مارس، و نه زنی دیگر، که سمبولی بود زادهٔ ذهن بالزاك، و طبیعت حساس و فطرتش کمتر نشانی از زنان دیگر داشت. به رغم نظر عالمانی که وی با آنان به مشورت می پردازد، (و در اینجا مطالعات علمی و پزشکی انوره کاملاً به یاری اش می شتابد) چرم ساغری به آن حد تحلیل می رود که در جیب کوچك رافائل جا می گیرد. تنها شانس زنده ماندن او این می شود که از آن پیرمرد ریزاندام تقلید کند و دیگر چیزی را آرزو نکند. اما معشوقه اش را طلب می کند، و آنگاه نفس آخر را برمی آورد. اثری زیبا بود. خیال با واقعیت به شیوه ای نو درمی آمیخت. بالزاك شعر حرص و آزها و یاس و حرمانهای جوانی خویش را سروده بود. در بستر این اثر می شد به فراست فلسفه ای را دریافت. وی آرزوی موفقیت در دل داشت و طالب حامی و پشتیبان بود.

بالزاك به شارل گوسلن می نویسد: «طریقی سودمند دارم و این نشریات را به عهده می گیرم» بالزاك، سپس ده عنوان نشریه را نام می برد که زیر بال و پر می گیرد. وی می افزاید:

«چشم برهم نخواهم گذاشت تا مقالات این نشریات سریع و خوب چاپ شوند، و این کار وظیفهٔ ناشری شما را به طور قابل ملاحظه ای تسهیل خواهد کرد، آن هم زمانی که مشکلات خانوادگی دارید و باید وقت و توانتان را وقف خانه سازید...»

وی برای آن که از مطلوب بودن مقالات، کاملاً اطمینان خاطر یابد، خودش آنها را نوشت. «استعداد آقای بالزاك، در این دو جلد، نشانی والا از نبوغ دارد. (La Mode) ما به همان اندازه که نسبت به آقای بالزاك محبت داریم، به همان اندازه وی را تحسین می کنیم.» نوشته کنت آلکس دوب، که در واقع خود بالزاك بود. وی پیش بینی می کرد که چاپ اول کتاب خیلی سریع نایاب شود، و گوسلن باید آماده باشد که چاپ دوم را فورا منتشر کند وگرنه: «شما فروش تیراژ بالایی را از کف خواهید داد و در این مورد، اگر فرصتی از دست برود دیگر به دست نخواهد آمد».در واقع، کتاب در یك چشم به هم زدن نایاب شد. در قرائتخانه ها بر سر آن جنگ و جدال بود.

شارل فیلیپون در هفتم اوت ۱۸۳۱ به بالزاك نوشت: «حضرت آقا! باورتان بشود که چرم ساغری را نمی توان به دست آورد. گراندویل، برای خواندن آن ناچار شده بود همه چیز را کنار بگذارد، برای آن که متصدی قرائتخانه هر نیم ساعت یکبار یکی را می فرستاد بپرسد که آیا وی آن را تمام کرده است، یا نه. او مثل خانمها، به وی می گفت که چقدر طولش می دهید! شتاب کنید دیگر! من و او دبیر بیهوده کوشش به خرج دادیم که این کتاب شیطانی را به دست بیاوریم، قبلا آن را برای مدتی طولانی سفارش داده اند...»

ژان دومارگون در دهم اوت همان سال به بالزاك نوشت: «از تور به شما نامه می نویسم، دیشب به اینجا رسیده ام. موفقیت چرم ساغری را در روزنامه ها دیدم و امروز صبح خواستم یك نسخه تهیه کنم، خیلی خوب به اینجا رسیده، تقریباً به محض این که چاپ شده، اما آنقدر خواهان دارد که یك نسخه هم نتوانسته اند برایم پیدا کنند...»

اورورددوان، و ژول ساندو نوشتند که «چرم» را شروع کرده اند و دیگر ممکن نیست آن را زمین بگذارند. این تاکیدی درخشان بر موفقیت «فیزیولوژی ازدواج» و «صحنه های زندگی خصوصی» بود. جوان توری که سه سال پیش ناشناخته بود، با سه اثر خود، اینك مطلوب ناشران، فرزند محبوب کتابفروشان، و مقبول طبع زنان شده بود. آنان که دوراندیش تر بودند پیش بینی کردند که او نویسنده ای بزرگ خواهد شد. «چرم ساغری» نه تنها یك اسطوره، که تصویری از یك تمدن منحط بود. در صحنه باده نوشی در منزل بانکدار، روزنامه نویسها و هنرمندان در یك «هیاهوی روشنفکری» عقاید و نظرات را به باد تمسخر می گیرند. از نظر آنان همه چیز ناراست و به دور از حقیقت است. قدرت از کاخها و انجمنها بیرون می آمد و به دست بانکدارها، وکلای دعاوی، و هیأتهای تحریر به می افتاد. لازمه چنین دنیایی که فاقد اخلاق و پر از مشقت است، یك حکومت مقتدر است. بالزاك این خیال را در سر می پروراند که در رمانی عظیم، به بیان یك خط مشی سیاسی قهار بپردازد.

وی در آن زمان هر چه می نوشت این بدبینی را منعکس می ساخت. مجموعه ای از حکایتهای خیالی را به گوسلن وعده داده بود، که تلخی در آن موج می زد. از نوامبر ۱۸۳۱، آوازه وی چنان گسترده گشت که کینه ورزیهای ادبی آغاز شد. شارل رابو در نشریه La Revue de Paris به او هشدار داد که در برابر رشك و حسد ادیبان، از خود محافظت کند و به او خبر داد که ژول ژانن، منتقد قدرتمند، می خواهد این صعود را به یکباره با حمله ای شهاب وار متوقف سازد. بالزاك جوان پی برد که شهرت و افتخار دیگران به هیچ وجه مایه خوشی «دوستان» نیست. و پنداری دیگر، نقش برآب شد.[۲]

■

---

۱). بالزاك، نامه ها، جلد اول، ص۱۰۸

۲). قطعات منتخب رمان «چرم ساغری» از ترجمهٔ محمود اعتمادزاده [چرم ساغری، نشر جامی، چاپ چهارم، پائیز ۱۳۶۸] استفاده شده است.

● پای صحبت

یکی از بزرگترین سازندگان «ساز» در جهان

باکاشف راز سازوصدا...

● صبا خودش هم ساز می ساخت

● نسبت به اجتماع احساس دین می کنم و باید هرچه را که می دانم، به دیگران منتقل کنم



... (حدود چهل سال پیش) یك کارگر نجّار بودم. به موسیقی علاقه داشتم. آرزو می کردم بتوانم به کلاس «ابوالحسن صبا» ـ که بهترین بود ـ راه پیدا کنم. از چند نفر سراغ خانه‌اش را گرفتم. هرکس که می‌شنید، به من می گفت: «تو را چه به صبا! تو را قبول نمی کند!» آخر، سر و وضع درستی که نداشتم. اوضاع مادی هم رو به راه نبود. حسابی تو دلم را خالی کرده بودند. و من از اُبهت صبا می‌ترسیدم. یك روز دل را به دریا زدم و رفتم. وارد کلاسش که شدم، سلام کردم و با دلهره در گوشه‌ای نشستم. شاگردهای صبا دورتا دور اتاق نشسته بودند و انتظار می کشیدند تا نوبتشان شود. سر و وضعشان هم حسابی مرتب بود. معلوم بود که به اصطلاح دستشان به دهنشان می‌رسد. صبا رسمش این بود که وقتی نوبت شاگردی می‌رسید، او را به نام صدا نمی‌زد. فقط می گفت: «بفرمایید.» و آن وقت هرکس نوبتش بود، بلند می‌شد می‌رفت کنار او می‌نشست، درس قبلی را پس می‌داد، درس جدید را می گرفت و می‌رفت. آن روز چند نفری درس گرفتند و رفتند، چند نفر دیگر هم با همان اوضاع رو به راه بعد از من آمدند و در نوبت نشستند. تا این که صبا گفت: «بفرمایید!» هیچ کس بلند نشد. نوبت من شده بود. قلبم به شدت می‌زد، عرق کرده بودم. یك کارگر نجّار بی‌سر و زبان بودم. وضع لباس و ظاهرم هم که مرتب نبود. با خودم گفتم: «الان است که مرا با توپ و تشر از کلاسش بیرون می کند.» آخر صبا بود و همهٔ مملکت می‌شناختندش و احترامش می کردند. فکر می کردم خیلی که به من لطف کند می‌گوید:

«پدرجان! توی لاله‌زار خیلی‌ها درس موسیقی می‌دهند. برو پیش یکی از آنها!» با چنین احساسی، رنگ پریده و دستپاچه بلند شدم رفتم جلو. صبا گفت: «چی می‌خواهی باباجان؟» گفتم: «آمده‌ام ساز یاد بگیرم. امّا یك کارگرم. دستهایم ظریف نیست. انگشتهایم زمخت است...» صبا همین طور که گوش می‌داد، لبخندی زد، دستهایش را جلو آورد و گفت: «این که اشکالی ندارد، اتفاقاً من هم کارگرم، من هم نجّاری می کنم. ببین! دستهای من هم کارگری است!» بعد دستهایم را گرفت، زیر نور چراغ به دقّت به آنها نگاه کرد و گفت: «خوب است!» پشت گوشم را هم نگاه کرد! و آن وقت رویش را به پیرمردی که در کنار اتاق نشسته بود کرد و گفت: «این هم نجّار خوبی است و هم رنگ‌کار خوبی!» پیرمرد پرسید: «شما از کجا فهمیدید؟» صبا گفت: «فهمیدم!». سپس به من گفت: «برو آن گوشه بنشین». نشستم. شاگردها یکی یکی درسشان را گرفتند و رفتند. آن پیرمرد هم رفت. من ماندم و صبا. آن وقت دست مرا گرفت در دستهایش و گفت برویم طبقهٔ پایین. درست مثل همین الان، بغض گلویم را گرفته بود. با او به طبقهٔ پایین رفتیم. صبا در همین منزلی که درحال حاضر به موزه تبدیل شده، زندگی می کرد. وقتی به اتاق طبقه پایین رسیدیم، چند بار با صدای بلند، شتابزده مادرش را صدا کرد. مادرش آمد. به او گفت: «بیا جلو، این را نگاه کن! این همان است که پدرم

می‌گفت. گیرش آوردم! این همان است که پدرم می‌گفت در میان کارگرها پیدا می‌شود. پیدا شد!» مادر صبا، چارقد گردی بر سر داشت. نگاهی به من کرد. سری تکان داد و رفت. (هنوز هم نمی‌دانم منظورش چه بود؟) صبا به اتاق دیگری رفت. و با یک سه‌تار برگشت و به من گفت: «ببین! این را من خودم ساخته‌ام. بنابراین وقتی به تو گفتم من هم کارگر نجّارم، دروغ نگفتم! جلسهٔ بعد بیا. یک کتابچهٔ نُت هم بخر با خودت بیاور». با حالت خوشی از خانه‌اش بیرون رفتم. تا جلسهٔ بعد برسد، افتادم دنبال تهیهٔ پول شهریهٔ کلاسش. شنیده بودم ماهی بیست و پنج تومان می‌گیرد. به هر جان کندنی بود، از این جا و آن جا پول را تهیه کردم، گذاشتمش توی یک پاکت، داخلِ جیب شلوارم. بار دوم که رفتم پیش او، قدری نت برایم نوشت که یاد بگیرم و درس اول را هم گرفتم. وقتی بلند شدم، دستم را توی جیبم کردم که پاکت را بیرون بیاورم. صبا سرش را بلند کرد. همان طور که به چشمهای من نگاه می‌کرد، لبش را به طور نامحسوسی گزید. من فهمیدم. دستم را خالی از جیبم درآوردم. وقتی نگاهش به دست خالی من افتاد. دوباره به چشمهایم نگاه کرد و با یک دنیا حرف در چشمهایش، به من لبخندی زد که هنوز جلو نظرم هست. بعد گفت: «برو باباجان! برو جلسه‌ی بعد هم بیا!» از کلاس که درآمدم توی کوچه ظهیرالاسلام راه می‌رفتم، حالتی بین گریه و خنده داشتم... بعدها، محرم اسرار او شدم.

یک روز به او گفتم: «چرا هیچکس مانند شما نمی‌تواند نوازندگی کند؟» اول که طفره رفت، امّا یک دفعه احساس کرد که محرم هستم و حرفش را حمل بر تکبر و غرور نمی‌کنم. گفت: «راست می‌گویی! نه! هیچ کس نمی‌تواند مانند من بزند. باید تک تک آجرهای این خانه، زنده شوند و گواهی بدهند که من هم هر روز عمرم از بام تا شام مانند یک عاشق بیش از دوازده ساعت ساز زدم و رنج کشیدم. اگر کسی این کار را کرد، می‌تواند مانند من ساز بزند. من این آرشه‌های فرنگی را، تبدیل به ایرانی کردم.» بعد گفت: «این هم کافی نیست. من از چهل استاد مسلّم درس گرفتم. گوش من به این نواها عادت کرده است.»...

یک روز هم به من گفت: «اوستا جان! تو ساز بساز!» و... من هم ساختم. روزی هم رسید که سازی را که ساخته بودم در دست گرفت و گفت: «من با این ساز خوب می‌توانم بزنم!» ... و زیر عکسی را که از خودش به من هدیه کرد نوشت: «به شاگرد عزیز و استاد عالی قدرم! ابراهیم قنبری هدیه گردید.» □

«استاد ابراهیم قنبری مهر»، یکی از بزرگترین سازندگان ساز در جهان و بزرگترین هنرمند این رشته در ایران همان‌طور که اشک از چشمانش می‌ریزد، چند خاطرهٔ دیگر هم نقل می‌کند که اگر توفیقی دست داد در آینده، به مناسبتهایی که پیش خواهد آمد آنها را برای خوانندگان ادبستان نقل خواهیم کرد. اگر می‌خواستیم تمامی حرفهایی را که از استاد قنبری شنیدیم، نقل کنیم، حجم این مصاحبه چندین برابر اندازهٔ فعلی‌اش می‌شد و این میسّر نبود. به ناچار، گفت و گو را خلاصه کرده‌ایم. امّا خوانندگان جوان ادبستان باید بدانند که در کشورشان چنین استادان هنرمند وارسته‌ای زندگی می‌کنند که تمامی عمرشان را در نهایت وارستگی، صرف هنرشان کرده‌اند و طلبکار کسی هم نیستند. استاد قنبری مهر همین الان می‌توانست میلیونها ثروت داشته باشد، امّا در نهایت مناعت طبع، در سن شصت و چند سالگی در گوشهٔ هشتگرد در خانهٔ بسیار ساده و محقری زندگی می‌کند که صفایش به میلیاردها ثروت دیگران می‌ارزد.

گفت و گوی ادبستان را با ایشان می‌خوانیم.

□ قبلاً شنیده بودیم استاد قنبری علاوه بر هنر اصلی‌اش (ساختنِ ساز)، پنجهٔ شیرینی نیز در نوازندگی ویلن دارد. از او می‌خواهیم برای چند لحظه ساز را به دست بگیرد. در پاسخ ما، خاطره‌ای از «درویش خان» نوازندهٔ معروف نقل می‌کند که شنیدنی است و به کارِ نوازندگان جوان هم می‌آید.

■ می‌گوید: حدود ۳۵ سال پیش یکی از دوستانم تعریف می‌کرد یک روز بعد از ظهر درویش خان به جمعی وارد شد و نشست. لحظه‌ای بعد تاری را آوردیم و طبق رسوم قدیم آن را بوسیدیم و دو دستی به ایشان تقدیم کردیم تا اگر حالش را دارد، قطعه‌ای بنوازد. گفت که نمی‌توانم! از وی پرسیدیم: «یعنی چه؟ شما که به این مرحله رسیده‌اید، نمی‌توانید ساز بزنید؟» گفت: «نه!» گفتیم: «چرا؟» گفت: «از امروز صبح تا الان، تمرین نکرده‌ام، به همین دلیل نمی‌توانم خوب بزنم!»

استاد قنبری سپس به خودش اشاره می‌کند و با فروتنی می‌گوید: «حالا من که سالها است ساز را درست و حسابی دست نگرفته‌ام، تکلیفم معلوم است!» گویا آقا حسینقلی گفته بوده است که یک نوازندهٔ خوب، حتی در فاصله کشیدن یک سیگار هم نباید تمرینش را فراموش کند.

□ سالها است که آوازهٔ شما را شنیده‌ایم و نزد هر استاد موسیقی که صحبت از «سازندگان ساز» در کشورمان پیش می‌آید، قبل از هر شخص دیگری نام شما برده می‌شود. هیچ موسیقیدان باتجربه‌ای در این کشور وجود ندارد که شما را نشناسد و یا نام شما را نشنیده باشد. امّا شاید بعضی از جوانهای علاقمند ما که متعلق به نسل امروز هستند، شما را نشناسند. شما خودتان را برای آنها معرفی کنید. از زندگی هنری‌تان و تجربه‌هایتان بگویید. برای خوانندگان ادبستان تعریف کنید که در طول این سالها، چه کرده‌اید که امروز به عنوان بزرگترین و ماهرترین سازندهٔ ساز در ایران و یکی از باارزش‌ترین هنرمندان این رشته در تمامی جهان، به حق، معروف و مشهورید. شاید شما بهتر از ما بدانید که در این سالهای اخیر، که موسیقیِ باارزش در کشورمان رشد سریعی داشته است، عده‌ای بی‌صلاحیّت از نیاز علاقمندان استفاده می‌کنند و بدون آن که تخصص لازم را داشته باشند، سازهای گوناگون را در نهایت ناشی‌گری می‌سازند و با قیمتهای گزاف، بی‌انصافانه به علاقمندان کم تجربه

● - اگر مبل‌سازی را ادامه داده بودید وضع بهتری نداشتید؟
- از نظر مادی چرا. امّا عاشق این کار بودم و پشیمان هم نیستم



می‌فروشند. و این رشتهٔ هنری به دلیل استقبالی که از آن شده و می‌شود، برای عده‌ای تاجرمسلك سودجو، به صورت دکانی درآمده برای پول درآوردن. بد نیست که هم خوانندگان، و هم آنان که خود را هنرمند این رشته می‌شناسند، بدانند که یك هنرمند واقعی در این زمینه (مانند شما) از کجا شروع کرده تا به این مرحله رسیده است.

■ خوب! از قدیم گفته‌اند، رطوبت که زیاد می‌شود، قارچها سر می‌زنند!

یك زندگی شصت و چند ساله را که نمی‌شود ظرف نیم ساعت خلاصه کرد و گفت. آمادگی ذهنی‌اش را هم ندارم، امّا اجمالاً هرچه به ذهنم بیاید، می‌گویم. من ساختن ساز را حدود سی و شش، هفت سال پیش شروع کردم.

□ الان چند ساله هستید؟

■ شصت و سه سال دارم.

□ چه چیز باعث شد که اصلاً به فکر این کار بیفتید؟

■ داستانش شیرین است. من یك کارگر نجّار بودم. به موسیقی علاقه داشتم. برای یاد گرفتن ویلن، نزد مرحوم صبا می‌رفتم. ایشان به من پیشنهاد کرد که ساز بسازم.

□ شما هم قبول کردید؟

■ به خاطر ارادتی که به ایشان داشتم، بله. کار دیگری نمی‌توانستم بکنم. کار به جایی رسید که از یك زمانی به بعد، تمام کارگاه و دم و دستگاه نجّاری و مبل‌سازی‌یی را (که تازه به هزار جان کندن فراهم کرده بودم)، تعطیل کردم، همه‌اش از دستم رفت به خاطر «سازسازی». و صبا از این موضوع نگران هم شد که مبادا از نظر اقتصادی لطمه ببینم. همین طور هم شد. به جایی رسیدم که امور زندگی‌ام را هم نمی‌توانستم بگذرانم.

□ اگر مبل‌سازی را ادامه داده بودید، آیا وضع بهتری نداشتید؟

■ از نظر مادی چرا! امّا عاشق این کار بودم و ادامه‌اش دادم (و پشیمان هم نیستم.) البته آن روزها مرحوم صبا وقتی وضع مرا دید، برای خرید ابزار و وسایل لازم، کمکهایی به من کرد. بعدها وقتی به اصطلاح روی غلطك کار افتادم، اوضاع رو به راه شد. بالاخره در کاری که از صفر و بدون تخصص شروع کرده بودم، آن قدر زحمت کشیدم که در دوران حیات صبا سرانجام سازی را ساختم که وقتی صبا آن را به دست گرفت با رضایت خاطر گفت که من امشب با این ساز می‌توانم خوب بزنم! نوارهایی هم از نوازندگی صبا با ساز من به یادگار مانده و موجود است.

□ اصول این کار را در ابتدا از چه کسی آموختید؟

■ از شخص ابوالحسن صبا.

□ صبا خودش هم ساز می‌ساخت؟

■ بله، سه تاری را هم که ساخته است موجود است. بعد از خودش، صبا مرا به شخصی به نام «آراکلیان» معرفی کرد. این شخص خودش یك سازندهٔ حرفه‌ای ساز نبود. امّا در مورد این رشته اطلاعات خوبی داشت. کتابهای مختلفی را در این زمینه مطالعه کرده بود و به این کار بسیار علاقه داشت. من مدّتی با ایشان همکاری می‌کردم تا این که از طرف وزارت فرهنگ و هنر سابق مأمور شدیم که یك کارگاه سازسازی تأسیس کنیم. این کار شد. دقیقاً یك سال قبل از مرگ مرحوم صبا، درسال ۱۳۳۵ این کارگاه راه افتاد.

□ شما قبل از مرگ صبا، چند سال نزد او کار کردید؟

■ ساختن ساز را حدود سه سال و نوازندگی ویلن را سالها قبل از آن.

وقتی که می‌خواستم کارم را در این کارگاه شروع کنم، وضع زندگی‌ام بسیار خراب بود. مرحوم صبا گفته بود که این شخص همهٔ زندگی‌اش را روی این کار گذاشته است. از طرف وزارت فرهنگ و هنر، پولی به من دادند که توانستم زندگی‌ام را راه بیندازم و آن وقت مشغول به کار شدم. دو سال بعد از آن، مرا برای آموزش و تکمیل کارم به فرانسه اعزام کردند. این کار هم توسط آقای سرژ خوتسیف (که استاد هنرستان عالی موسیقی بود و نوازندگان ویلن خوبی تربیت کرد که یکی از آنها همین آقای حشمت سنجری ـ رهبر ارکستر ـ است) انجام شد.

□ این را می‌دانیم که هر نوازندهٔ خوبی آرزو دارد یکی از سازهای ساخت شما را داشته باشد، و فراتر از این، معروف است که یکی از ماهرترین نوازندگان ویلن در دنیا در جایی گفته است: «من افتخار می‌کنم که با ساز استاد قنبری می‌زنم.» ازسوی دیگر، این را هم می‌دانیم که سازهای شما نه توسط خودتان، بلکه به وسیلهٔ دارندگان آنها، با قیمتهای بسیار زیادی در ایران و خارج از کشورمان دست به دست می‌چرخد. امّا آن چه را که از خانه و زندگی شما می‌بینیم، در نهایت سادگی و حتی چیزی کمتر از یك زندگی متوسط به اصطلاح متمایل به پایین است! این به اصطلاح تناقض را چگونه تفسیر می‌کنید؟

■ من عاشق این کار بودم. زندگی‌ام با این کار یکی شده بود، یعنی راحت بگویم! اگر این کار از دست من می‌رفت، من زندگی‌یی نداشتم. ببینید! یکی کار می‌کند برای زندگی (و برای زندگی بهتر و مرفه‌تر) و یکی هم زندگی می‌کند برای کارش. من جزو دستهٔ دوم هستم و مطمئنم اگر کارم را از من بگیرند، ادامهٔ حیات برایم مشکل است.

□ باز هم از صبا بگوییم. شما کارتان را با وی شروع کردید. همه می‌دانند که صبا یکی از نوابغ موسیقی ایرانی بوده است و هنوز هم «مکتب صبا» در موسیقی طیف وسیعی را به خود اختصاص داده است، به نحوی که امروزه اکثر موسیقیدانان و آهنگسازان به نوعی با این مکتب، سر و کار و آشنایی دارند. شما می‌توانید بگویید زمانی که برای ادامهٔ کار به فرانسه رفتید، چه تفاوتهایی بین آموزشهای آنان با آن چه را که صبا به شما یاد داد، دیدید؟

■ من کارم را به توصیهٔ صبا و با راهنمایی‌های او شروع کردم. صبا از نحوهٔ ساختن ساز، اطلاعاتی داشت اما به حدی هم نبود که این کار را به نحو اکمل بداند و یا به من بیاموزد. او در این کار، «حرفه‌ای» نبود، امّا مقدمات کار را به خوبی به من یاد داد و در شروع بهترین مشوّق من بود، اما وقتی به فرانسه رفتم، باید اذعان کنم که تکنیك کار آنها بسیار بالاتر از شیوهٔ کاری بود که سالها در ایران استفاده می‌شد. من در فرانسه، تقریباً از همان ابتدا یك دورهٔ مخصوص «تعمیرات» را گذراندم (که اهل فنّ می‌دانند «تعمیرات» مربوط به دورهٔ «عالی» سازسازی می‌شود). آخر برای شروع، ابتدا می‌خواستند برای مدت دو سال مرا به کلاسهای [مقدماتی] نوسازی بفرستند. من سازی را که ساخته بودم، با خودم به آنجا برده بودم. آنها وقتی کار مرا دیدند نه تنها از این تصمیم منصرف شدند بلکه دورهٔ عالی «تعمیرات» را برایم تدارك دیدند. آن ساز را حتی آقای اویستراخ هم تأیید کرد. [اویستراخ یکی از چند ویلنیست بزرگ جهان است.] آن دورهٔ دوساله را هم ظرف شش ماه تمام کردم و به ایران برگشتم.

□ شما سازهای مختلفی ساخته‌اید (ویلن، ویلن سل، کنترباس، ویلن آلتو، تنبور، قانون، سنتور کروماتیك و... حتی هارپ!) به نظر خودتان درساخت کدام یك از اینها موفق‌تر بوده‌اید؟

■ اصل کار، «عشق» است و بس. انسان باید بخواهد و خداوند به او توفیق بدهد که «عاشق» باشد. اگر این بود، بقیهٔ مسائل خود به خود به نحوی حل خواهد شد. برای من تقریباً هیچ تفاوتی ندارد که یك ویلن بسازم یا یك سه تار و یا یك سنتور... مثلاً زمانی که (حوالی سالهای ۱۳۳۶) آقای دهلوی به من پیشنهاد کردند که یك سنتور کروماتیك(۱) بسازم، من بنا به احترامی که برای ایشان قائل بودم، قبول کردم. کار ساختن ویلن را کنار گذاشتم و بلافاصله همهٔ فکر و ذکرم را متمرکز کردم که یك سنتور کروماتیك بسازم و زمانی هم که این کار به پایان رسید و مورد تأیید هم قرار گرفت، کنارش گذاشتم و دوباره به ساختن ویلن پرداختم. داستان ساختن «هارپ» هم جالب است. یك «هارپ»ی درایران [متعلق به فرهنگ و هنرسابق] موجود بود که خراب شده بود و باید آن را برای تعمیر به اروپا می‌فرستادند، مخارج تعمیرش هم بسیارزیاد می‌شد. به من پیشنهاد کردند که تو بیا این کار را بکن، تعمیرش کن! من در پاسخ، گفتم: «اصلاً می‌خواهید یك هارپ بسازم؟». باورشان نمی‌شد که بتوانم. شروع کردم و به یاری خدا، موفق هم شدم. امّا حالا برای شما هم بگویم که خیلی کار سختی بود. فوق العاده مشکل بود. این ساز با حدود صد و پنجاه سال سابقه فقط در سه کشور جهان (امریکا، فرانسه و شوروی) ساخته می‌شد. آن هم با دانش و تجربهٔ کافی و امکانات فراوان. چهارمین کشوری که در دنیا «هارپ» را ساخت، ایران بود. من «هارپ» را ساختم و علاوه بر آن، یك سری اشکالاتی هم در مکانیك آن دیدم که با تغییر دادن بعضی جاها، آن اشکالات را هم رفع کردم. یك نوازندهٔ متخصص خارجی هم به دعوت ایران آمد، آن را دید و تأییدش کرد! امّا چون ساختن «هارپ» به امکانات وسیع مهندسی و محاسبات دقیق برای یافتن آلیاژ مناسب احتیاج داشت، دیگر ساخت آن در ایران متوقف شد.

[چند وقت پیش هم یکی از هارپهایم را در یك عتیقه فروشی دیدم.]

□ حدود سی سال پیش، دیوید اویستراخ، که خود یکی از چند نوازندهٔ بزرگ جهان در قرن بیستم بود، وقتی در پاریس به کارگاهی که شما در آن کار می‌کردید آمد و ساختهٔ دست شما را دید به اشتباه افتاد

و فکر کرد آن ویلن، ساختهٔ «استرادیواریوس» بزرگترین سازندهٔ ویلن جهان است. وقتی به اشتباه خود پی برد خطاب به شما چنین نوشت: «استاد جوان باذوق! آقای قنبری، به شما صمیمانه تبریك می گویم. ساز شما نه تنها ذوق هنری سرشار و پشتکار فوق‌العادهٔ شما را آشکار می کند، بلکه ادراك و احساس عمیق شما را نیز در مسألهٔ مشکل صدای ویلن نمایان می‌سازد. کمتر اتفاق می‌افتد که این خواص باهم توأم شوند. بنابراین از صمیم قلب موفقیتهای بزرگتری را در آینده برایتان آرزو می کنم. ارادتمند شما: دیوید اویستراخ.

● شانزدهم ژوئن ۱۹۶۰ ـ پاریس.» و این در ... عتی بود که سایر کشورهای جهان در زمینهٔ ساخت و... به مراتب از ما ایرانیها تجربه و اطلاعات ...ری داشتند و اصلاً ویلن یك ساز ایرانی نبود. آیا پس از سالها، آن احساس را که آن روز داشتید، به خاطر می آورید؟

■ دیوید اویستراخ قبل از نوشتن آن مطلب، یك بار به محل کار من آمد. من برای یکی از دوستانم در ایران (آقای بهارلو) نوشتم که فردی به نام اویستراخ به دیدن من آمده. او در پاسخم نوشت که اگر این فرد، بار دیگر آمد، از وی تجلیل کنم. دفعهٔ بعد که اویستراخ آمد به دیدن من، سازی را که ساخته بودم به او دادم. قطعه‌ای با آن نواخت و فوق‌العاده برایش جالب بود، به حدّی که خاطرم هست حرفی زد که همه خندیدند، امّا من متوجه نشدم. پس از رفتنش از همکارم پرسیدم که چه گفت؟ همکارم پاسخ داد: اویستراخ گفت: «این [قنبری] به رمز «ورنی حیوانی» پی برده است!» گویا در کتابهای اساطیری و مقدس به این قضیه اشاره شده بود که به وجودآورندهٔ صدای زیبا از یك ساز، «ورنی حیوانی» است! درصورتی که من روحم از این مطالب خبرنداشت! او پس از دیدن و نواختن ساز، مرا صمیمانه درآغوش گرفت و از سرِ شوق، مرتب مطالبی به زبان روسی می‌گفت. من که نمی‌فهمیدم، دفترچه‌ای داشتم. به او دادم که برایم بنویسد تا بعداً ترجمه‌اش را ببینم. بعداً مطلب را به سفارت ایران در فرانسه بردم. گفتند نمی توانیم ترجمه‌اش کنیم. تا به ایران آمدم. یك نفر آن متن را از روسی به فرانسه ترجمه کرد و بعد از آن متن فرانسه به فارسی برگردانده شد. (در همین مصاحبه آن مطلب را خواندیم.

□ به نظر شما، چگونه می‌توان هنرمندانی نظیر خودتان را در آینده تحویل جامعه داد؟ اصولاً آیا این کار، «شدنی» است؟ کمبودها، مشکلات و موانع این رشتهٔ هنری را در چه چیزهایی می بینید؟

■ من شخصاً در زندگی قانع هستم. امکانات مادی‌ام را طوری تنظیم می کنم که زندگی‌ام راحت بگذرد. قانع هستم و به همین دلیل هم از این نظر، هیچ غمی ندارم. امّا یك مسألهٔ بسیار مهم هست و آن این است که استادان و اجتماع و جامعه، یك سری معلومات و مهارتهایی به من داده‌اند. من از خودم چیزی ندارم. هرچه هست، از اجتماع گرفته‌ام. اگرمن ادعا کنم که خودم به اینجا رسیده‌ام، حرف گزافی است. به این ترتیب من احساس می کنم که نسبت به اجتماع، دین و وظیفه‌ای دارم که باید ادا کنم. یعنی باید عین چیزهایی را که می‌دانم، به دیگران و آیندگان منتقل کنم. اگر امکانات این کارباشد، من حاضرم همواره، هرچه که آموخته ام در اختیار کسانی که به این کار علاقه دارند، قرار دهم. هیچ بُخلی هم ندارم. شما فکرش را بکنید در شرایطی که موسیقی خوب در کشور ما آزاد است و این همه هم علاقمند پیدا کرده، حتی یك جزوهٔ کوچك نداریم که اصول ابتدایی و مقدماتی ساختن یك ساز را آموزش دهد. این یك نکتهٔ مهم است. شما به هر کشوری که بروید می بینید راجع به نحوه و متد ساخت سازهای مختلف و در مورد این هنر، چندین جلد کتابهای گوناگون نوشته و چاپ شده است. امّا در ایران، اگرچه جسته و گریخته چیزهای پراکنده‌ای منتشر شده، امّا از نظرشیوه و متد صحیح این هنر، دردی را دوا نمی کند... بعضی از کسانی که به این کار علاقه دارند، گاهی اوقات نزد من می آیند و من هرچه دارم در اختیارشان می گذارم و راهنمایی شان می کنم، امّا من که به تنهایی نمی توانم از عهدهٔ این کار بزرگ، در سطح کشور برآیم و شاگردان زیادی تربیت کنم، شاگردانی که کار را به نحو احسن و کامل یاد بگیرند...

□ یعنی فکر می کنید باید یك اداره یا سازمان خاصّی عهده‌دار این کار شود؟

■ بله، دقیقاً. و حتی بیشتر از آن، در این باره باید کتاب آموزشی نوشته شود و فیلم‌های مناسب در حین کار گرفته شود که ظرافتهای کار به آیندگان منتقل گردد. هر آموزشی باید از روی اصول و متد صحیح باشد. شما نحوهٔ فراگیری سازهای ایرانی را ببینید. در قدیم استاد یك قطعه را می‌زد، و شاگرد هم به سختی از او تقلید می کرد و این روش سینه به سینه، مشکلات خاص خود را داشت تا این که کلنل وزیری آمد و روشهای جدید علمی (و در عین حال آسان‌تری) را وارد کشور کرد. هنرستان تأسیس کرد. متد وروش به وجود آورد و گفت آموزش موسیقی هم مانند سایر هنرها و علوم باید روال صحیح داشته باشد و به نتایج بزرگی هم رسید.

خلاصه بگویم، تنها خواستهٔ من این است که اطلاعات ومعلوماتی را که در این زمینه به من داده شده و من آنها را به خوبی درسینه حفظ کرده‌ام، بتوانم به آیندگان منتقل کنم و برای این کار، باید زمینهٔ مناسب، فراهم شود. من پیر شده‌ام، هیچ کس هم که عمر نوح ندارد. اگر کسی می‌خواهد در این مورد تصمیمی بگیرد، وقت چندانی باقی نمانده است!

□ این طور که شنیده ایم حداقل یکی دو محل در کشورمان وجود دارد که به طور رسمی (دولتی) به این کار اختصاص دارد. مانند کارگاه سازسازی «مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی ایرانی» ـ که وابسته به صدا و سیمای جمهوری اسلامی است ـ و نیز کارگاه سازسازی مربوط به «سازمان میراث فرهنگی» که زیرنظر وزارت علوم و آموزش عالی اداره می شود. افراد دیگری هم به طور خصوصی ـ به حق یا ناحق ـ کار می کنند. آیا برای شما امکان ندارد که در یکی از همین دو محل دولتی، به آموزش دادن هنرجویان بپردازید؟

■ عرض کنم به حضورتان که آن کارگاه «میراث فرهنگی» را که تقریباً خود ما تأسیس و راه اندازی

● اگر این کار از دستم می‌رفت، زندگی‌یی نداشتم
یکی کار می کند برای زندگی
و یکی زندگی می کند برای کار.
من جزو دستهٔ دوم هستم



◀

کردیم و شاگردان خوبی هم تربیت شدند (که البته هم ما به آنها چیزهایی آموختیم و هم از آنها مطالبی یاد گرفتیم). آن کارگاه «حفظ و اشاعه» را هم به قول امروزی‌ها، استارتش را خود ما زدیم! یعنی وقتی می‌خواست راه‌اندازی شود، خود من به آنجا رفتم. در مورد تهیهٔ وسایل اولیه‌اش نظر دادم و کمك کردم و آقای حسن زادخیر را که از شاگردان خوب خودم بود، به آنجا معرفی کردم که با آوردن هنرمندان دیگر، کارشان کاملتر و بهتر شد. هرچند که من به طور کامل از پیشرفت هنری این دو محل راضی نیستم. می‌توانست با امکانات بیشتر، بسیار بهتر از این که هست، رشد کند و مؤثر باشد. از مشکلات کار هم (علاوه بر کمبود امکانات) یکی این است که این مراکز آموزشی، پراکنده است. پیشنهاد من ـ که چندی قبل هم پیش یکی از آقایان مطرح کردم ـ این است که همهٔ این مراکز را جمع و جور کنند و یك مکان ثابت ـ امّا وسیع و شایسته ـ برای این کار اختصاص یابد. اصلاً «سازمان میراث فرهنگی» که در حال حاضر زیرنظر وزارت آموزش عالی کار می‌کند، بهتر می‌بود که به وزارتخانه دیگری (مانند وزارت ارشاد و یا صدا و سیما) منتقل می‌شد، چون سنخیّت بیشتری داشت.

اصلاً آقا! کار وقتی دولتی شد باید طبق ضوابط خاصّ خودش باشد. الان یکی از مسایل این است که شاگرد را می‌آورند، کار را یادش می‌دهند، بعد از چندی تازه طلبکار هم می‌شود! این مسألهٔ بزرگی است. درصورتی که من خودم یادم هست وقتی می‌خواستم کوچکترین چیزی در این رشته یاد بگیرم، کلّی دوندگی می‌کردم، به این در و آن در می‌زدم تا بالاخره از فردی یا جایی، آن نکتهٔ مورد نظر را بیاموزم و همواره هم رهین منت آنها بوده و هستم. شما شاید باور نکنید. من وقتی می‌خواستم کاری را از استادی یاد بگیرم. به خانه‌اش که می‌رفتم خود را یك شاگرد کوچك محض به حساب می‌آوردم. خانه‌اش را جارو می‌کردم. معذرت می‌خواهم، به قول قدیمی‌ها «آفتابه‌اش را آب می‌کردم»! تا دو کلمه چیز یاد بگیرم و از در آن خانه بیرون بیایم. حالا قضیه برعکس شده! خیلی‌ها می‌آیند در مراکز مختلف «معتبر» چیزهایی یاد می‌گیرند و آخرسر، طلبکار هم می‌شوند! اعتراض می‌کنند که آقا حقوق ما کم است. آقا این طور است، آقا آن طور است. درصورتی که در قدیم ما مدتها بیگاری می‌کردیم تا بلکه یك کلمه حرف از استادی یاد بگیریم آن هم با هزار منّت که به جان می‌خریدیم.

به هرحال، بگذریم. روش صحیح برای ساختن آیندهٔ این هنر آن است که به جای این که به یك عده‌ای حقوق بدهند که بیایند و ساز بسازند، در هنرستانهای کشور یك رشتهٔ مستقل مخصوص سازسازی تأسیس کنند تا علاقمندان از سن و سال مناسب، این کاررا شروع کنند و کار هم بادقّت و وسواس پی‌گیری شود در آخر هم به آنها که صلاحیت خود را نشان داده‌اند، مدرك مناسب بدهند تا در آینده استاد این کار را تحویل جامعه بدهیم. همان طور که تقریباً در تمام دنیا رایج است.

□ گویا چنین رشته‌ای در هنرستانهای ما بوده...

■ خیر! فقط در مورد سازهای بادی، آن هم به طور محدود... در ضمن جوانانی که به این رشتهٔ خاص در هنرستان خواهند رفت، خواه ناخواه، موسیقی را هم درحد مناسبی خواهند آموخت. و این یعنی چیزی که لازمهٔ کار یك سازندهٔ ساز است.

□ ما در حال حاضر کسانی را در کشور داریم که «ساز» می‌سازند امّا از موسیقی هیچ اطلاعی ندارند...

■ ما به اینها می‌گوییم «جعبه‌ساز»!، اینها «سازساز» نیستند. یك سازنده، باید حتی نوازندگی ساز تخصصی‌یی را که می‌سازد هم بداند تا بتواند روز به روز نقایص کارش را کمتر کند.

□ شنیده‌ایم که در حال ساختن ـ و یا بازسازی ـ یك «قانون» هستید. در صورتی که ساختن «قانون» مستقیماً در حوزهٔ تخصص شما نبوده...

■ ببینید! اولاً من «ساز» نمی‌سازم که با آن تجارت کنم. ثانیاً بنا به مسئولیت و تعهدی که در قبال جامعه احساس می‌کنم، هر کاری که به من محول شود دلم می‌خواهد از روی اصول و با نهایت دقت انجام شود. «قانون» امروز در نظر بعضی‌ها به عنوان یك ساز عربی شناخته شده، اما به عقیدهٔ من سازی است که از ایران به سایر کشورها رفته است چون نمونهٔ شکل این ساز در حجّاریهای دوران ساسانی ملاحظه می‌شود. به هرحال، این ساز، کلیدهایی دارد که به وسیلهٔ «دوبایی»هایی روی آن به طور ثابت نصب می‌شود. و از همین لحظه به بعد است که به یك معنی، سرنوشت و شیوهٔ کار نوازنده را، سازندهٔ ساز تعیین می‌کند. یعنی در حقیقت «سازنده» با این کارش هرکجا که کلید را نصب کند، برای نوازنده تعیین تکلیف کرده است که در این نقطه از ساز، این صدای خاص را باید تحویل بگیری! در صورتی که قضیه اصلاً به یك معنی باید برعکس باشد. و بخصوص در سازهای ایرانی. این کار اشتباه است. فلسفهٔ حرکت دادن پرده‌های «تار» چیست؟ این است که نوازنده هرکجا که دلش خواست آن صدا و نُت مورد نظرش را از ساز بگیرد. چون حالت موسیقی ایرانی طوری است که نوازنده باید بتواند حرف دلش را از درون ساز بیرون بکشد. ساز «قانون» این ایراد عمده را داشت (و دارد) و حالا من دارم روی این نقطهٔ ضعف کار می‌کنم تا «نُت»ها و به اصطلاح پرده‌ها بتوانند به میل نوازنده تغییر کنند. من با استفاده از نوعی «ریل» کاری کرده‌ام که این امکان برای نوازنده ایجاد شود. پوست خور قانون را هم که سابقاً یك دست بود، تغییر دادم، چهار قابه شد و تبدیل به یك قانون کاملتر و ایرانی‌تر که مشکلات را کم کرد.

□ ساز سنتور هم همین اشکال را به نوعی دارد. گویا چنین کاری از طرف یك سازندهٔ مبتدی، در مورد سنتور هم شده است...

■ نمی‌دانم این شخص کیست. امّا خود من سالها پیش چنین کاری کرده‌ام. یعنی درحقیقت چند کار روی سنتور انجام دادم. اولاً «ریل»هایی روی آن کار گذاشتیم که با حرکت دادن آنها، صدایش تغییر می‌یافت. ثانیاً سنتور چون از نظر «گوشی بندی» به عقیدهٔ من ایراد داشت و نمی‌توانست «کوك» را دقیق نگه دارد (کوك کردن سنتور هم که مشکل است و وقت می‌گیرد) تکنیکی را در مورد همین «گوشی»ها ابداع کردم که راحت کوك می‌شد و کوکش هم به آسانی عوض نمی‌شد، امّا متأسفانه تکنیك قوی‌یی لازم داشت و مخارجش هم زیاد می‌شد. درحال حاضر، نمونهٔ سنتوری که روی آن این ابداعات را انجام داده‌ام در «سازمان میراث فرهنگی» موجود است و این متد بسیار خوبی بود برای رفع اشکال عمدهٔ سنتور امّا نیاز به «قالب‌سازی» عظیمی دارد که هزینهٔ زیادی می‌برد. یعنی سرمایه‌گذاری اولیه‌اش زیاد است امّا اگر «قالب‌سازی» اولیه انجام شود، دیگر بقیهٔ کار راحت است و در نهایت هم وقتی تولیدش به حد مطلوب برسد، هزینهٔ یك واحد تمام شده‌اش برای خریداران علاقمند پایین خواهد آمد. و همین جا اشاره کنم که «تکنیك»های سازسازی در دنیا، بسیار بالا است و اگر کسی به این رشته علاقمند است باید برایش سرمایه‌گذاری اولیهٔ مناسبی در نظر بگیرد، که **البته بازدهی مناسبی هم خواهد داشت. (و این کار هم،** کار یك فرد یا یك مرکز خصوصی نیست. نمونهٔ اول کار را من با دست ساخته‌ام امّا اگر این رشته بخواهد دنبال شود نیاز به حمایت سازمانهای مربوطه دارد).

□ اگر قرار باشد در مورد نحوهٔ ساختن سازهای مختلف، کتابی تدوین شود، حاضرید تجربیاتتان را در اختیار تدوین کنندگان آن کتاب (یا کتابها) قرار دهید؟

■ بله که حاضرم. اصلاً نامی هم از من برده نشود. هرچه که می‌دانم در اختیار می‌گذارم. دنیا که به کسی وفا ندارد، من هم که در این سن و سال، چیزی از دنیا نمی‌خواهم، امّا یك نکتهٔ ظریف هم هست: «این کار با یك نفر و دو نفر به سامان نمی‌رسد. تشکیلات و بودجه و برنامه و نظم نیاز دارد. یعنی اگر روزی این کار بخواهد انجام شود. علاقمندان یا کسانی که مورد نظر شما هستند باید بیایند. از همان لحظه‌ای که من یك تکهٔ چوب را از درختی بریده‌ام و در دست گرفته‌ام، نگاه کنند، گوش بدهند بنویسند، و یا حتی فیلمبرداری کنند. که اولا مثلا این چوب از چه نوعی باید باشد، و بعد چه باید کرد و... تا انتهای کار. اگر مسأله عکس و فیلم هم پیش بیاید، هیچ نیازی نیست که از «صورت» من فیلم بگیرند. فقط دوربین را روی دستهای من تنظیم کنند و کار را پله به پله ضبط کنند. حتی نیاز به یك نفر نقشه‌بردار یا چه می‌دانم «آرشیتکت» دارد که نقشه‌های فنّی کار را بکشد. این کار را در مورد ویلن، سه‌تار، تار، سنتور و... بسیاری سازها می‌شود انجام داد. من در ساخت ویلن که لااقل سیصد سال سابقهٔ عمده در خارج دارد، تغییراتی داده‌ام که به تأیید استادان جهانی، کار را بهتر کرده است و هرکدام از کارهایم نیز یك فلسفهٔ خاصّی دارد. یادم هست در سفری که مدتها پیش به انگلستان رفته بودم، دیدم آقای آندره هیل ـ که در کلاسها همکار من بود ـ بعضی از ابداعات مرا (که قبلا انجام داده‌ام) در کار خودش پیاده کرده است. روی سازهای ایرانی هم باید روز به روز کار شود. من با حفظ سنت‌ها مخالف نیستم امّا هر کاری نیاز به پیشرفت و ابداع هم دارد. و این کار هم اگر از روی صلاحیّت و با فلسفهٔ صحیح این هنر، انجام

شود نه تنها سنّت شکنی و از بین بردن اِصالت، نیست، بلکه کمك به بهتر عرضه کردن همان سنت‌ها و اصالتها است. به عنوان مثال من «سه‌تاری» را ساخته‌ام که «خرك» آن ثابت است. این حرفها تخصصی است و ممکن است حوصلهٔ بعضی خوانندگان شما را ـ با این کمبود کاغذ ـ سر ببرد، و به همین جهت کوتاه می کنم: ساختمان «سه‌تار» طوری است که ارتفاع «خرك» که زیر سیمها وروی کاسهٔ ساز قرار می‌گیرد باید حدود ۴ تا ۵ میلی‌متر باشد. حالا اگر این ارتفاع زیاد شود، فشار زیادی به دست نوازنده می آورد و اگر کم شود، به اندازهٔ کافی به صدای ساز نیرو نمی‌دهد (خرك سه تار بسیار کوچك است و ظریف). من با خودم فکر کردم که «خرك» را به جای این که متحرك باشد، ثابت بسازم که نیرویی که به سیمها وارد می شود وصفحه را به ارتعاش درمی آورد و صدای ساز را درمی آورد. مناسب باشد...

□ راجع به شکل ظاهر ساز، چه نظری دارید؟

■ این هم مهم است. بعضی‌ها فکر می کنند ساز فقط باید صدای خوبی بدهد. بعضی‌ها هم دلشان می‌خواهد یك ساز، فقط قشنگ باشد و خوش رنگ و خوش جنس. درصورتی که این دو باید باهم باشد. یادم هست در سی سال پیش فردی سه‌تار می‌ساخت، تکنیکش هم طوری بود که مختصّ خودش بود، اگر فرد دیگری می‌خواست این کار را انجام دهد می بایستی سی سال دیگر کار کند. برای رفع این مشکل قالبهای چوبی‌یی ساختیم که سازنده کارش بسیار راحت می‌شد. و اخیراً هم که قدری فراغت داشته‌ام، یك قالب فلزی (برای سه‌تار) ساخته‌ام و همین طور برای (تنبور) که هم کار ساخت را آسان می‌کند و هم به سازنده اجازه نمی دهد که زیاد به بیراهه برود. کار اورا در جهت مثبت، مهار می کند. به هرحال حتماً باید از تکنیك‌ها و ابزارهای جدید استفاده کرد. تا جایی که امکان دارد، باید این کار را انجام داد. من چند سال قبل، سرپنجهٔ سه‌تار را تغییر دادم با اعتراض رو به رو شد، حالا دارد جا می‌افتد. در حال حاضر هم پرده‌های سه‌تار را به صورت متحرك و فلزی (کشویی) ساخته‌ام، که کار نوازنده را سهل‌تر و سریعتر می کند. این یکی را مدعی هستم که کار خوبی است.

□ استاد! آیا چوب درخت خاصّی برای سه تار و تار مناسب است؟ در قدیم معتقد بودند که مناسب‌ترین چوب برای این کار، چوب درخت توت است و....

■ ببینید! اگر منظورتان «سه‌تار» است که فرق نمی کند. همین الان می شود چوب را از درختی برید و سه‌تار ساخت و نوع چوب، هیچ اثری ندارد. دلیل هم دارم. علتش هم این است که ما برای ساختن سه‌تار قالبهایی ساخته‌ایم که «ترك» سه‌تار را (که بعد کاسه می‌شود) درون آن، خم می کنیم و بعد تقریباً حدود ۱۰۰ درجه حرارت به این قالب می‌دهیم، «ترك» سه‌تار را هم در آب می‌خیسانیم و روی این قالب می بندیم، با این کار، هرچه شیره در چوب باشد بیرون می آید، اصلا می‌شود یك چوب صد ساله! در قدیم چوب را مدتها در پهن گاو می‌خواباندند چون پهن خاصیتی دارد که شیرهٔ چوب را می کشد. در قدیم چوبهای گردو را هم در پهن می‌خواباندند. [این کار را برای درست کردن طشتك نانوایی هم در قدیم انجام می‌دادند. که افتی را که چوب از نظر حجم و کیفیت می‌خواهد داشته باشد، در درون این پهن انجام شود] امّا امروزه هیچ احتیاجی به این کارها نیست. حتی امروزه «صفحه»ی سه‌تار هم داخل فلزهای مخصوصی و با دادن حرارت ظرف یك ساعت خشك می شود...

و امّا «چوب تار» مسأله دیگری دارد و حساس است. چون کاسهٔ تار یك تکه است و باید تیشه بخورد، اولا مدتی برای کشیدن شیرهٔ چوب، باید در آب بخوابد، و بعد هم آن را ذره ذره، به مرور تیشه بزنند و به اصطلاح عملش بیاورند. و البته این قالب سازی را درمورد تار نمی‌پسندیم و این همان جایی است که به نظر من اصلا نباید به سنتها دست زد. چون این کاسهٔ تاری که امروز به ما رسیده، کاملترین است و از این بهتر هم نمی شود. اگر دست بخورد، ممکن است بهتر هم بشود، امّا دیگر نامش «تار» نخواهد بود وماهیتش را از دست خواهد داد.

اصلاً فورم کاسه‌ی تار به قدری هنری است که حتی می شود شخصیّت سازندهٔ تار را در کاسه‌ی آن دید که مانند دو قلب به همدیگر چسبیده است. مثلا تار یحیی را که می بینم، به راحتی می فهمم که یك «عاشق» بوده است. امّا سرپنجهٔ تار را باید عوض کرد. که از نظر نیرویی که به ساز وارد می شود باید مناسب‌تر باشد. و آن ابداع هم شکر خدا حالا دیگر جا افتاده است...

□ صحبت دیگری هم دارید؟

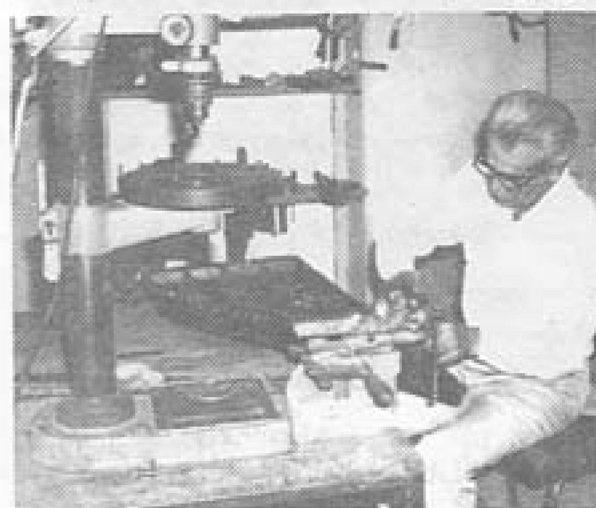
■ در تمام عمرم به اندازهٔ سه نفر کار کردم. (البته باید نیّت درست باشد. حتی دهقانی که روی زمین بذر می‌پاشد باید نیتش درست باشد.) یك روز فردی به اتفاق یکی از شاگردان قدیمی‌ام پیش من آمد. گفت این آقا سازهایی را که می‌سازد به صد هزار تومان می‌فروشد! شما چند می فروشید؟ با خودم فکر کردم که اولا باید نیّت درست باشد، وگرنه هیچ کاری درست نمی‌شود. نگاهی به او کردم. آن فرد دوم گفت شما باید سازهایتان را لااقل دو برابر ایشان بفروشید! گفتم آخر چرا؟ احتیاجی نیست. درست است که سازهای مرا به قیمت‌های گزاف خرید و فروش می کنند. امّا باتوجه به کیفیّت کار، «انصاف» هم چیز خوبی است. این را به همهٔ کسانی که می خواهند این هنر را ادامه بدهند می گویم که کارشان از روی انصاف و اصول باشد. این کار، یك هنر است. تجارت نیست...



۱) سنتور کروماتیك: به طور کلی سنتور معمولی، فاقد تمامی فواصل «کروماتیك» مخصوص موسیقی ایرانی است و نوازنده برای آن که از دستگاهی به دستگاه دیگر برود، مجبور است کوك ساز را تغییر دهد، و یا در پاره ای موارد محل خرکها را عوض کند. و این مشکل بزرگی در نوازندگی سنتور به حساب می آید. «سنتور کروماتیك» برای رفع این مشکل، برای اولین بار به پیشنهاد استاد حسین دهلوی (که ریاست هنرستان عالی موسیقی ملی را برعهده داشت) ساخته شد.

● دیوید اویستراخ وقتی در ۳۰ سال قبل ساختهٔ دست استاد قنبری را دید آن را با یکی از ساخته‌های استرادیوار یوس اشتباه گرفت!





پیرامون کتاب آموزش مقدماتی سنتور

تألیف دکتر منوچهر جهانبگلو و با همکاری

دکتر اسدالله حجازی

دونقد بریک کتاب

اشاره: دربارهٔ کتاب آموزش مقدماتی سنتور تألیف دکتر منوچهر جهانبگلو، دو نقد که حاکی از اظهارنظر فنی صاحبنظران است، به دفتر ادبستان رسیده که درج بخشهائی از هردو را برای استفادهٔ خوانندگان انتخاب کردیم برای دوستداران سنتور به این امید که به رفع نقائص کتاب در چاپهای بعدی کمک کند.

۱ـ ملاحظاتی پیرامون کتاب «آموزش مقدماتی سنتور» از: م. لاله‌پرور

با گشودن کتاب و در همان نگاه نخست خواننده می‌بیند که صفحات دیباچه کتاب جا به جا شده و هرچه جلوتر می‌رود. حیرت بر حیرتش افزوده می‌شود و درمی‌یابد که در تنظیم و ویرایش دروس نظری و اتودها دقت کافی مبذول نشده است... مؤلف در بخشی از مقدمه کتاب چنین نوشته‌اند: «نویسنده طی چهل و پنج سال آشنائی با موسیقی سنتی ایران و ممارست و مطالعه (در آن) و درک محضر بسیاری از استادان فن به این نتیجه رسید که هنوز یک کتاب جامع ومانع نگاشته وتنظیم نشده است. باارج گزاری زحمت و کوشش پیشینیان و همه دست اندرکاران که به نحوی در آموزش موسیقی سعی وافی و کافی داشته‌اند، حقیر کوشیده‌ام با ارائه این وجیزه جبران نارسائی و مسائل ضروری و آموزش‌های اولیه و نخستین (؟) که هر هنرجوی موسیقی باید آنرا فرا گیرد، در تکمیل کار گذشتگان... کاری درخور ارزشیابی که هنرجوی دارای حداقل استعداد و یا با استعداد متوسط بتواند به انجام رساند گردآوری و فراهم آورد.»

یعنی هرچه کتاب و مقاله که در گذشته درباره موسیقی تهیه و نوشته شده گامهای نخست بوده و این کتاب تکمیل همه آنهاست! اکنون به بررسی برخی از مطالب کتاب می‌پردازیم:

ـ فصل بندی و مطالب نظری کتاب بی‌هیچ کم و کاستی دربرگیرنده همان کتاب «آموزش تار و سه تار» آقای دکتر حجازی است و شاید بهتر بود. کتاب را تألیف دکتر حجازی با همکاری دکتر جهانبگلو معرفی می‌کردند.

در بخش کلیدها (درس اول) جای کلید سل خالی است و آن وقت در جلو «علامت کلید سل» می‌خوانیم: «کلیدی است که شروع آن ازروی خط دوم پنج خط حامل است!» و سپس انواع کلیدها که مورد نیاز هنرجوی مبتدی نیست شرح داده می‌شود و در پاورقی ذکر می‌شود که «یکی از کلیدهائی که در آموزش تار بیشتر مورد استفاده است، کلید سل است.» درحالی که کتاب درباره سنتور است.

ـ در صفحه ۱۸ بهتر بود که تنهای پزیسیون اول (سیم زرد) طبق صفحه ۱۱ نمایش داده می‌شد، تا احتیاج به ترسیم خطوط درهم و متقاطع نباشد.

ـ در صفحه ۱۹ علامت مضراب ریز (T) از قلم افتاده است.

ـ در صفحه ۲۰ (وزن خوانی) ـ با اینکه برای وزن‌خوانی روش پازدن توصیه شده، ولی طرز اجرای آن بیان نشده است.

ـ در درس چهارم، قبل از آنکه تعریف واضحی از ضرب قوی و ضعیف داده شود، سخن از ضد ضرب و سنکپ به میان آمده است.

ـ در درس ششم دربارهٔ انواع نت‌های زینت که مورد نیاز هنرجوی مبتدی نمی‌باشد، مورد بحث ناقص قرار گرفته، در حالی که در مورد اجرای تکیه‌ها هیچ گونه ذکری به میان آورده نشده است.

ـ و بالاخره کتاب، به صورت ناگهانی و با ارائه فرمهای مختلف چهارمضراب به پایان می‌رسد.

کتاب، معجون و آش شله قلمکاری است که: «متاسفانه بی التفاتی و شاید شتابزدگی [با در نظر گرفتن] و احتمال اینکه بسیاری از دقایق و ظرایف کار یك متد صحیح ضمن تمرین‌ها توسط هنرجو نواخته می‌شود، از ذکر تئوری و تعریف جمله به جمله اصول و مبانی علمی چشم پوشی شده است.» □

۲ـ چند نکته پیرامون «آموزش مقدماتی سنتور» از: داود نکیسا

مدتی است که کتاب «آموزش مقدماتی سنتور» تالیف دکترمنوچهر جهانبگلو و باهمکاری دکتر اسدالله حجازی از چاپ درآمده است. این کتاب از انتشارات آهنگ (وابسته به انجمن سرود و آهنگهای انقلابی تالار وحدت) است و همین امر، توقعات و انتظاراتی را برمی انگیزاند. توقع اینکه از یك سازمان رسمی، قاعدتاً باید یك کار علمی و آکادمیك در دسترس هنرآوران و هنرجویان قرار گیرد. امّا با وجود «کوشش و ممارست و مطالعه و درك محضر استادان فن که مولف کتاب طی چهل و پنج سال آشنائی با موسیقی ایران، داشته‌اند، متاسفانه سهوها و لغزش‌هائی در زمینه تئوریك و پراتیك در کتاب دیده می‌شود که اشاراتی به برخی از این گونه سهوها ضروری است:

الف) مولف در مقدمه کتاب نوشته‌اند: «نویسنده، اولین کتاب را که به دو زبان و به وسیله معلم فرانسوی دارالفنون ـ آقای لومر ـ همراه ترجمه میرزاعلی اکبر خان سرهنگ و معلم زبان فرانسه و نقاشباشی مدرسه مبارکه تهران که به فارسی برگردانده شده است و همه کتابهائی که به فارسی در آموزش تئوری و آموزش عملی نگاشته شده، پیش رو دارم. متاسفانه [در این کتابها]... از ذکر تئوری و تعریف جمله به جملهٔ اصول و مبانی علمی چشم پوشی شده، و پس از بعضی از مبادی اولیه، یکباره به آهنگ نوازی پرداخته‌اند.» (صفحه ۵ کتاب). دربارهٔ مطالب بالا لازم به یادآوری است که در زمینه آموزش مقدماتی سنتور تنها دو کتاب به وسیله فرامرز پایور و شادروان حسین صبا چاپ و منتشر شده و سالها است که در هنرستانها و آموزشگاههای آزاد موسیقی تدریس می‌شود. البته هر دو کتاب از کمبودها تهی نیستند. ولی سایر کتابهائی که به فارسی در آموزش تئوری و عملی نگاشته شده، ارتباطی به آموزش مقدماتی سنتور ندارند و کتاب آقای لومر فرانسوی که در سال ۱۳۰۰ هجری قمری در عهد ناصرالدین شاه به وسیله میرزاعلی اکبرخان نقاشباشی به فارسی برگردانده شده، در زمینه تئوری عمومی موسیقی است و امروز بسیار از مباحث و اصطلاحات ترجمه شده آن، مخدوش و غیر قابل استفاده است و شاید تنها امتیازی که می‌توان برای آن قائل شد، حق تقدم آن است.

ب) مولف در مورد کلید چنین می‌نویسد: «کلید علامتی است که در سمت چپ پنج خط حامل قرار گرفته و برای مشخص کردن اسامی نت‌ها به کار می‌رود» (ص ۱۲)

در صورتیکه کلید ضمن اینکه اسامی نت‌ها را مشخص می‌کند، موقعیت صدای آنها را نیز تعیین می‌نماید. مولف درباره کلید سل نوشته‌اند که شروع آن از خط دوم پنج خط حامل است (ص ۱۲). ولی با این وجود اکثر تمرین‌ها کلید سل از خط سوم حامل آغاز گشته است.

ـ در صفحه ۱۳ کتاب، واحد زمانی موسیقی یعنی شکل گرد را چهارضرب و شکل سیاه را یك ضرب به حساب آورده‌اند، حال آنکه، شکل ضرب در میزانهای ساده را مخرج کسر تعیین می‌کند و در میزانهای ترکیبی، مخرج کسر معروف ½ ضرب می‌باشد. ضمناً ارزش «گرد» یا واحد موسیقی برحسب زمان قراردادی است.

ـ در صفحه ۱۹ شکل علامت مضراب ریز داده نشده و علامت دو مضراب با هم را یك ضرب در معرفی کرده‌اند. در صورتی که در موسیقی اگر دو صدا با هم شنیده شود، آنرا فاصله هارمونیك می‌نامند و در روی خطوط حامل به صورت عمودی نوشته می‌شود. بدین ترتیب مسلم است که در نوازندگی سنتور، فواصل هارمونیك با دو مضراب با هم نواخته می‌شود و نیازی به علامت خاصی نیست.

ـ در صفحه ۲۰ اولین تمرین با کشش‌های گرد و سفید و با علائم مضراب راست و چپ شروع شده است. در حالی که برای کشش‌های ممتد مانند گرد و سفید معمولاً علامت ریز داده می‌شود. چون با مضراب تك نمی‌توان کششهای ممتد را اجرا کرد و جالب آنکه مولف، تمرین را به جای ضرب قوی با ضرب ضعیف پایان داده‌اند.

به طور کلی و با مروری کوتاه به کتاب دو اشکال اساسی به چشم می‌خورد:

اول اینکه در تغییر پوزیسیون‌ها، مضراب گذاری رعایت نشده و تداخل دستها به نحو بارزی نمایان است و دوم آنکه شخصیت مضرابهای چپ و راست رعایت نشده است. ■

● درباره‌ٔ زندگی و آثار فریدا کاهلو نقاش مکزیکی

روبانی گرداگرد بمب*

● پروین سعیدی

● فریداکاهلو (۱۹۵۴ـ۱۹۰۷) یکی از هنرمندان از یاد رفته‌ای است که در زمان حیاتش در مرکز توجه هنرمندان پیشرو قرار داشت. نمایشگاههای متعدد آثارش در دهه بیست و سی قرن بیستم در نیویورک و پاریس، بارها تحسین هنر دوستان و منقدان را برانگیخت و هیجان و اضطراب و تحرک زندگی شخصی‌اش را به مجامع هنری معاصرش انتقال داد و پس از مرگش به فراموشی سپرده شد.

در سال ۱۹۸۵ فیلمی از زندگی او ساخته شد که بار دیگر توجه‌ها را به این نقاش گمنام جلب کرد. و در سال ۱۹۸۸ ـ نمایشگاهی از آثارش در بازل Basel، هامبورگ و استکهلم برپا شد که ثابت کرد، هنر فریدا هنوز دیدنی، شگفت‌انگیز وتکان دهنده است. ●

موضوع کار فریدا، خود اوست. هم او گرانیگاه آثارش است. باید فریدا را شناخت، با زندگی اش آشنا شد. تا دریافت که چرا او خود، موضوع آثارش است.

زندگی او مثل رُمانهای متعلق به قرن نوزدهم است. بیشتر به افسانه می‌ماند. پر است از درد و رنج و حادثه و شور.

در خانواده شهروندی متوسط به دنیا آمد. پدرش، عکاس حرفه‌ای و آلمانی‌الاصل بود و مادرش زنی زیبا رو از خانواده‌ای متمکن که بسیاری حسرت ازدواج با او را در دل داشتند.

کودکی و نوجوانی فریدا در دوران خیزش انقلابی مکزیك و تأثیرات انقلاب و سیاست بر هنر پیشرو - آوانگارد ـ گذشت. پانزده ساله بود که حادثه‌ای، زندگی آرام و عادی‌اش را دگرگون کرد.



فریدا کاهلو، قربانیِ حادثه تصادف اتوبوس با تراموای شهری شد. میله‌ی صندلی تراموا در تنش فرو رفت. زنده ماندنش معجزه بود. پائین تنه‌اش کاملا فلج شد. ستون فقراتش در سه نقطه شکست و سترون شد. از آن زمان تا پایان عمر درگیر بیماری ناخواسته‌ای شد و به اجبار بیشترین سالهای زندگیش را در بیمارستانها گذراند.

پس از تصادف، زمانی طولانی در بستر افتاد و در همین دوره بود که برای گذران وقت و فراموش کردن درد، نقاشی را آغاز کرد. به تشویق دوستانش، در صدد آشنایی با

دیه‌گوریورا نقاش معروف مکزیکی برآمد. نقاشی‌هایش را به او نشان داد و ریورا بی‌درنگ شیوه‌ی استثنایی و استعداد او را در نقاشی بازشناخت و به ادامه‌ی کار تشویقش کرد.

عجیب است که ریورا به هیچوجه فریدا را به پیروی یا حداقل برداشت از شیوه‌ی نقاشی‌های دیواری خودش ترغیب نکرد، بلکه حتی کوشید شیوه‌ی فریدا را در نقاشی‌های خود به کار گیرد. کاهلو نیز خود را به کلی از تأثیرات اولیه ریورا رها کرد و به جستجوی راههای تازه‌ای پرداخت که خاص خود او بود.

در سال ۱۹۲۹، دیه‌گو و فریدا با هم ازدواج کردند. فریدا سومین همسر دیه‌گو بود. زندگی مشترك این دو، توفانی بود پر از قهر و آشتی و برخوردهای ناگوار، که تأثیر ناخواسته و ناخودآگاه بر زندگی و هنر آن دو می‌گذاشت.

هیچ مقاله‌ای درباره‌ی این دو نوشته نشده است که در آن از نامه‌های سراسر احساساتی و از درگیریهای آنان چشم پوشیده باشد.

دو چیز برای دیه‌گو مهم‌ترین بود: نقاشی وزن! عشق او به فریدا مانع آن نمی‌شد که با زنان دیگر رابطه نداشته باشد. و این بر اندوه و درد فریدا می‌افزود.

در سال ۱۹۳۹ از هم جدا شدند ویك سال بعد دوباره ازدواج کردند. تا پایان عمر فریدا این درگیریها، موتور ادامه‌ی زندگیشان بود.

دیه‌گو و فریدا، بارها به امریکا و اروپا سفر کردند. اما «خانه‌ی آبی» در مکزیکوسیتی محل زندگی دائمی‌شان بود. فریدا در این خانه زاده شده بود و آخرین روز زندگیش را نیز در این خانه به پایان برد. امروز این ویلای زیبا، «موزه‌ی فریدا کاهلو» است. جز کارگاه هنرمندان، اتاق نشیمن و اتاق خواب ◀

آنان جذابیتی فوق‌العاده برای بازدید کنندگان دارد. خانه‌ی فریدا و دیه‌گو به دست آنان، نگینی شده است بر حلقه‌ای که هنر مکزیك نام دارد. هنر مردمی مکزیك. دیوارها و کف خانه با کاشیهای رنگین نقاشی شده، پوشیده‌اند. مبل‌ها و صندلیها با برداشت از هنر سنتی مکزیك ساخته شده‌اند. یکی از دیوارهای اتاق نشیمن، سراسر از مجسمه‌های کوچك نذری - کاردست مردم مکزیك برای اعیاد مذهبی - ، کارت‌های یادگاری دوستان و نقاشیهای مردمی صفحات کوچك فلزی پوشیده شده است. در اتاق دیگر به اسکلت ترسناك ساخته شده از کاغذ و میله های فلزی برمی خوریم که «یهودای اسخریوطی» را به یاد می‌آورد.

بجز این مجموعه ای از اشیاء عجیب و غریب که در کارناوالها استفاده می شوند، گردآوری شده‌اند. بسیاری از اسکلتهای ساخته شده به دست آنان، یادآور چهره‌ی سیاستمداران منفور و بعضی از اعضای خانواده شان هستند.

دیه گو در حیاط خانه، هرمی به تقلید از معماری اهرام مصر ساخته است و گنجینه‌ای از گرانبهاترین مجسمه‌ها و تصاویر آنتیك مکزیك قدیم و هنرهای دستی بومی را در آن گردآورده است.

در این خانه‌ی زیبا، اتاق خواب فریدا، جذابیت واقعی هنر را به تماشا می‌گذارد. وسط اتاق تختی بزرگ قرار دارد با سایبانی خیمه وار برآن، و زیر سقف سایبان، آینه ای نهاده اند که بستر و آنچه را در آن قرار دارد منعکس می کند. این تخت را از نقاشیهای بیشمار فریدا می‌توان باز شناخت. بخش بزرگی از زندگی فریدا در همین بستر گذشته است. تخت او، تخت فرمانروایی او بود و از آنجا همه چیز را هدایت می کرد. معروفترین نقاشیهایش را در همین بستر کشیده است. این بستر، مرکز زندگی فریداکاهلو بود.

به دیوارهای اتاق خواب، عکسهای یادگاری و لباسهای فریدا آویخته‌اند. فریدا شیوه‌ی عجیبی در پوشیدن لباس داشت. در عکس‌ها، اورا در لباسهای با شکوه زنان اشرافی و یا زنان قبایل سرخپوست می بینیم. دامن‌های گشاد و بلند با رنگها و شکلهای برگرفته شده از افسانه‌ها و اساطیر آمریکای لاتین. به موهایش روبانهایی می‌زد که خود ساخته و نقاشی کرده بود و در هر انگشت، انگشتری بزرگی داشت. فریدا نه تنها شیفته‌ی لباسهای عجیب و غریب بود، بلکه خود نیز طراح لباس و مد بود. در پاریس و در زمان برگزاری اولین نمایشگاه، مجله‌ی «مدVogae» ویژه نامه ای از لباسهای او که با الهام از لباسهای سنتی مکزیك طراحی شده بود با تزئینات و دکمه‌های رنگین منتشر کرد.

به خودپرستی و تعصب فریدا در جلب توجه دیگران، بسیار اشاره می شود. این خودپرستی نیز همچون همه‌ی زندگیش حالتی دوگانه دارد. لباسهای اوازیکسو باتوجه به سنتهای مکزیك طراحی شده اند که او همیشه با افتخار به آن اشا... می کرد. از سوی دیگر، فریدا نیز همچون همه‌ی روشنفکران و هنرمندان مکزیك خود را حلقه‌ای از زنجیر سنت و فرهنگی می‌دانست که می‌بایست به سوی آگاهی انقلابی گام برمی‌داشت. فریدا در انقلاب ۱۹۱۳ مکزیك نقشی شایسته ایفا کرد.

عکسهایی از فریدا با ایزنشتین و تروتسکی در دست است. فریدا از رابطه اش با تروتسکی که ارزش زیادی برای مکزیك به مثابه کشوری سوسیالیستی و مترقی قائل بودنیزآموختن وپیشرفت رامدنظر داشت.

بجز این، فریدا تن ناقص و فلج را زیر دامن‌های بلند و رنگین و تزئینات با شکوه پنهان می کرد. زیر لباس او، ستون فقراتش با کمربندطبی گچی دور کمر حفظ می شد و بدین خاطر در نقاشیهای او از چهره خود، کمتر حالت قهرمانانه یا برجستگی خاص می‌بینیم. هرچه می‌بینیم، خود اوست و واقعیت زندگی‌اش.

فریدا به بیماری اش اهمیت نمی‌داد. بیماری را به مثابه جزیی اززندگیش پذیرفته بودو هیچگاه آن را پنهان نمی‌کرد. همیشه در نامه‌هایش از آن سخن می‌گفت و در نقاشیهایش نیز به عنوان موضوع تابلوهایش استفاده می‌کرد. عکسهای زیادی از او هست که دوستانش را درحال امضا کردن کمربند طبی گچی دور کمرش نشان می‌دهد و یا با آینه‌ای دردست مشغول نقاشی آن است.

علت بی‌اعتنایی او به نقص عضو و بیماری را می‌توان در فرهنگ مکزیك جست. مرگ در فرهنگ مکزیك جزیی از زندگی است. درنانوایی‌ها می‌توان انواع و اقسام نان شیرینی را که به شکل جمجمه انسان است خرید. درکارناوالها، اسکلتها و جسدهای کفن پیچ شده‌ی غول پیکر به سوی زوج‌های جوان می‌روند و به آنان گل می‌دهند. اغلب چهره‌ی درگذشتگان برای یادگاری نقاشی می شود. فریدا نیز نقاشی‌هایی از درگذشتگان و به سفارش افراد فامیل آنان کشیده است. چهره‌ی نوجوان درگذشته که به شکل قدیسی خوابیده نقاشی شده، از معروفترین آنهاست.

پرکاری فریدا شگفت انگیز بود. به رغم بیماری و درگیری‌های سخت بادیه گو، انبوهی نوشته و یادداشت و تابلوی رنگ و روغن از او به جای مانده است. درعین حال به جوانان علاقمند نیز درس طراحی و نقاشی می‌داد.

درمکزیکو نوعی نقاشی بومی وجود دارد که به سیله‌ی آن صحنه‌هایی اززندگی روزمره یاداستانها و افسانه‌ها را به شکلی کاملاً آزاد بر دیوار قهوه خانه‌ها نقاشی می کنند. فریدا این نوع نقاشی را آموخته بود و به شاگردانش می آموخت که فاصله‌ی این هنر با هنر آوانگارد اندك است. باید هنر را شناخت. بدین خاطر تاثیر هنر بومی در آثارش انکار ناپذیر است. سنت‌های نقاشی مذهبی را نیز درکارهای او می‌توان دید. نقاشی‌های او بر صفحات آلومینیومی که معمولاً صحنه‌هایی از کتاب مقدس و یا تصویر اشخاص درحال دعا را کشیده است، دردست‌اند. درهمین آثار جای پای فریدا ازطریق نقش صحنه‌هایی ازبیماری و اندوه و حادثه، پیدا است. او ساده‌ترین تکنیك‌ها را برای رساندن پیامش به کار می‌گرفت. در پرده‌ای، مردی را در حال کشتن زنی نیمه عریان تصویر کرده است. مرد با بی تفاوتی یك دست درجیب دارد. بر بالای تصویر، پرنده‌ای سیاه که در فرهنگ مکزیك نماد عشق و مرگ است، نقش شده و درزیر تصویر، این متن نوشته شده است: «چند زخم کوچك خنجر».

او همین تکنیك را برای تصویری که از خود ودیه گو کشیده، به کار گرفته است.

دیه گو مردی است درشت اندام با پاهای بزرگ که به روبرو نگاه می‌کند و کنار او فریدای ریزاندام با پاهای کوچکترش که سرش را اندکی به سوی دیه‌گو خم کرده است و لبخندی محو برلب دارد و دست دیه گورا گرفته است. بالای سرشان پرنده‌ی صلح (کبوتر) متنی به منقار دارد که معنایش این است: «برای آنکه می‌بینند! مرا و عشق بزرگم را: دیه‌گورا.» شیوه کار او در این اثر درست مانند نقاشیهایی است که «نقاشی نذری» می‌نامند. این نقاشیها برای دور کردن ارواح خبیث و بدی از خانه‌ها کشیده می‌شدند. ساخت و ساز این نقاشی، بعد بیشتری به کار او داده است.

اما فریدا، همه‌ی شیوه‌ها را تجربه می‌کرد. تأثیر هنر آزتك‌ها نیز در کارهای او بازشناختنی است. در این نوع کارها، برداشت فریدا از تاریخ و هنر بومی درخور تاکید است. در پرده‌ای از چهره‌ی فریدا را با دایه اش می بینیم. دایه ماسك خدایان آزتك را برچهره دارد و نیرومند است و فریدا را در آغوش گرفته است.فریدای کوچولو، پیراهن سفید اروپایی بتن دارد. از آسمان، شیر به سان مائده می‌بارد و همه‌ی زمینه‌ی تابلو را گیاه که نماد رشد است، فرا گرفته است. با دقت بیشتر، بیننده در دو سوی تابلو تصویر ملخ و هزار پا را نیز می‌بیند که هردو نماد نابودی خرمن، و گرسنگی‌اند. بربالای تابلو، متنی از کتاب مقدس آمده است که حکایت هفت سال قحطی وهفت سال پر نعمت است. اما تأکید اصلی تابلو و تصاویر بر ثروت و مائده و سعادت است.

در دهه‌های بیست و سی، دیه گوو فریدا بارها به امریکا سفر کردند. فریدا در آنجا با نظامی روبرو شد که برتری تکنولوژی بر نیروی تولید را مد نظر داشت. و آنچه را که دیده بود در تابلوهایش، با برداشت خاص خود منعکس کرد. در چهره‌ای از خود در سال ۱۹۳۲، او را می بینیم که درست میان دو جهان ایستاده است: در سمت چپ نمادهای فرهنگی مکزیك و آزتك‌ها، خدایان با شکوه و گیاهان ودر سمت راست اودودکش کارخانجات فورد، سیمهای برق و چراغ برق و رادیو نقش شده‌اند. فریدا بی‌تفاوت ایستاده است. در یادداشتهای روزانه او، می خوانیم که فریدا در اولین روزها، شیفته جامعه امریکا بود که دیری نپائید...

دیه گو و فریدا از سوی چپ و راست مورد حمله بودند. نقاشیهای دیواری ریورا به هزینه جان. د. راکفلر ساخته می‌شد و کمونیستها به محتوای اجتماعی تابلوهایی که به هزینه میلیونرها کشیده شده بود، بی‌اعتماد بودند. دولت مکزیك نیز با سوءظن به تابلوهای او درباره‌ی مکزیك نگاه می کرد. برداشت دولت با برداشت کمونیستها متفاوت بود. به اعتقاد آنان، دیدگاه نقاش در این آثار، مارکسیستی بود.

فریداکاهلو، ابتدا ساکت در مرگ و بعدها با شجاعت به سوی زندگی مرفه و شیك گرایش نشان داد و با خانواده‌های ثروتمند رابطه برقرار کرد. علاوه بر راکفلر و خانواده‌ی فورد، بسیاری دیگر از ثروتمندان

امریکایی با او رابطه داشتند. فریدا، اما در همین روابط نیز وجهه اصلی خود را رعایت می کرد. روزی به خانه‌ی خواهر فورد دعوت شده بود و در حضور مهمانان از مواهب سوسیالیست و کمونیسم داد سخن داد و میهمانان را تاراند و شبی، سر میز شام، رو به هنری فورد ـ که به سرمایه‌دار ضدیهود معروف بود ـ کرد و پرسید: «آقای فورد، راستی شما یهودی هستید؟»

از آثار فریدا که در آمریکا نقاشی کرده است، دوره «دیترویت» شهرت دارند.

فریدا خاطره‌ی خوبی از دیترویت نداشت. زندگی در این شهر پر از کارخانه‌های کوچك و بزرگ و هوای آلوده به سلامتی اش آسیب می‌رساند. بارها سلامتی اش در این شهر به خطر افتاد و روانه بیمارستان شد. در نقاشیهایش از «بیمارستان هنری فورد»، همه نفرتش را از این شهر بیان کرده است.

اجسادی خونین و از پای درآمده در بستری خالی، محاصره شده در میان اشکالی مالیخولیایی و بخشهایی از اعضای بدن انسان و حیوان و داروها و ابزار پزشکی. محتوای همه‌ی این آثار، بیان تضاد میان انسان است با اشکال و هیولاهایی که محاصره اش کرده‌اند. بیان تنهایی و اسارت انسان و شوربختی او. اما تنها این نیست. نگاه آدمهای این تابلوها، اعتراض هم هست. حرکت آنها به گونه‌ای اعجاب‌آور، بیان ـ اعتراض آنان است.

اما گره و پیچیدگی آثار فریدا را باید در چهره هایی جست که از خود کشیده است. حتی در نقاشیهایی که به سفارش دیگران کشیده، چهره خود او، موضوع تابلو است. مثل علف هرزی در هر آینه‌ای روئیده است. اما باید بیشتر دقت کرد.

راکوئل تیبول یکی از زندگینامه نویسان فریدا کاهلو که سالها به او و آثارش پرداخته است در این باره می‌نویسد: «بسیاری این برداشت غلط را دارند که فریدا جز خود، مدل دیگری نمی شناخت و خودخواه بود. می گویند که آثار او بیش از یك اتوبیوگرافی نیست.

البته بسیاری ازنشانه‌ها در آثار فریدا هست که بتوان گفت او زندگینامه خود را در تابلوهایش نقاشی کرده است. اما باید در کارهای اودقت کرد. هنر او بیان دنیایی فراتر ازدنیای بیماری است که تنها به بیماری و درد خود می‌اندیشد. حتی چهره های او، آن فریدا کاهلویی نیستند که ما می‌شناسیم. دنیای او، دنیای معما و تضاد واعتراض است.»

از همین دیدگاه اگر بنگریم، می توانیم اورا درکنار هنرمندان شهیر معاصرش کوچی، چیا، و بالادنیو ببینیم. آنان نیز از هنر بومی و اساطیر سرزمینشان آموخته بودند، اما به عکس هنرمندان بومی و ملی گرا ذره بین عامی نگری را به کناری نهاده و شجاعت تجربه‌ای ایده‌های نو و ارائه آن راداشتند. آنان خودرا از نظم کهن وقواعد تثبیت شده رهانیده بودند، اما ارزش های آنرا انکار نمی کردند.

فریدا می‌گفت: «نظم کهن از پا درآمده است. اندوه ستون نظم کهن بود. زمانه‌ی ما، زمانه‌ی نشاط بی پایان بشریت است. اما ارزش های فرهنگی کهن به ما یاری می‌رساند تا طعم این شادی را بچشیم. نشاط را درك کنیم.»

فریدا زیروبم هر نقطه‌ای را درنظر دارد. پرده‌های او بیانی کلی دارند و او از سنتی ترین شیوه‌ها تامدرن ترین دیدگاهها رنگ وخط را به کار می گیرد تا به بیانی نودست یابد. او ذره بین جزء نگری را به دور می اندازد تا به کل برسد. کلی که درقواعد کهن منظور نبود. از میان چهره های بیشماری که او ازخود کشیده است دو تابلو بسیار مهم‌اند: دو فریدا، سال ۱۹۳۹ و ستون شکسته، سال ۱۹۴۴.

درنقاشی اول (دوفریدا)، دوچهره ازنقاش است: دوفریدا روی نیمکتی نشسته‌اند و دست به دست هم داده‌اند. یکی درلباس زن روستایی مکزیکی که مدالی از چهره‌ی دیه گو دردست دارد. این چهره‌ی دیه گو به رگی وصل است که از قلب فریدا خون می گیرد و قلب دربیرون تن قرار دارد. فریدای دوم، پریده رنگ است و لباس زن اروپایی بتن دارد. قلب او نیز دربیرون تن است وازرگی که به قلبش وصل است، خون به پیراهن سفیدش ریخته است. او با انبرك جراحی راه خون را بسته است. هر دو فریدا درحالتی ساکت ونگاهی با اعتماد به نفس نشسته‌اند. این تابلو چیزی را توضیح نمی‌دهد اما پرسش یا پرسشهایی را مطرح می کند: اگر رنگ چهره و شیوه لباس پوشیدن را نماد فرهنگی بگیریم، رابطه این دو فرهنگ چیست؟ عملکرد آن درفریدا چیست؟ چرا خون زن اروپایی ریخته است؟ و...

فریدای نقاش از دادن پاسخ طفره می‌رود. اوتنها می‌پرسد.

نقاشی دوم، کار شناخته شده‌ای است و سالها است که جنبشهای مختلف زنان در جهان آن را به عنوان نماد به کار می برند. در این تابلو تن زن «فریدا» دو نیمه شده‌است و میان دو نیمه ستونی است که جای جای آن شکسته است. دو نیمه‌ی تن با نوار زخم بندی بسته شده‌اند و ستون، به شکل ستونهای معماری یونان قدیم است. میخهایی بر تن فرو رفته و از چشمهایش اشك می‌بارد. این اثر نیز، حرفی بیش از یك اتوبیوگرافی دارد. بسیاری از زنان در این «ستون شکسته» استعاره‌ی شکستگی خودشان را می بینند. اما چرا فریدا ستون یونانی را تصویر کرده است؟ آیا کنایه‌ای از میراث فرهنگی اروپا است؟ نوارها و کمربند گچی برای نگهداری تن چه معنایی دارد؟ چرا میخها در تن فرو رفته‌اند؟ آیا اشاره‌ای است به درد مسیح مصلوب؟ و چرا او مسیح را و درد مسیح را که دردی مردانه است تصویر کرده؟ و...

فریدا پاسخی نمی‌دهد. او درد را در فرهنگی که می‌شناسد، تصویر کرده است. همزمان بر دردهایی انگشت می گذارد که به کمك نمادهای عاریت گرفته شده از تاریخ و میراثهای فرهنگی، خود علت درداند. در اینجا تناقضی هست که پاسخ آن را شاید فریدا داشته باشد، شاید هم نه. فریدا از دردی می گوید که همیشه در آئین‌ها و مذاهب از آن یاد می شود و مرد در مرکز توجه آن است. زن چهره‌ای ندارد. چهره‌ی او با نقاب پوشانده می‌شود. آثار دیگر او را باید دید و رابطه‌ی آنها را کشف کرد تا به معمای فریدا نزدیك شد. تابلوی «تولد من». کودك (فریدا) از تن مادر جدا می شود اما سرش با حوله‌ای پوشانده شده است. این تولد به گونه‌ای نمادین به فرهنگ اروپای مسیحی اشاره دارد که مادونای نژند و اندوهگین مرکز آن است.

درد فریدا، درد خود او نیست.

در تابلوی «ماسك، ۱۹۴۵»

چهره‌ی گریان فریدا بدل به ماسك شده است. این ماسك، چهره‌ی دیگری در خود پنهان دارد. ناخنهای دست لاك زده‌اند و انگشتری بر انگشت میانی می‌درخشد. اما بیان و منظور اصلی تابلو، در پشت چهره‌ای مبدل مستور است.

این چیست؟ چه عاملی است که این تأثیر را بر فریدا گذاشته است؟

برای یافتن پاسخ، خواندن زندگینامه «فریدا» ـ حتی اگر به دست خود او نوشته شده باشد ـ کافی نیست.

هرچهره‌ی نقاشی شده‌ی او، درپشت چهره‌ای که نشان از فرهنگ دارد، پنهان است. و این خود تفسیرها و توجیه‌های بیشماری را ممکن می سازد، هرچند که سئوالهای بی‌جوابی نیز پیش روی می گذارد.

سالهای آخر زندگی فریدا، سالهایی سخت بود که تن، دیگر یارای کارکردن نداشت. یك پایش را قطع کردند. هر روز از وزنش می کاست و ناتوان تر می شد. زندانی بستر شده بود. با این حال می کوشید به کمك الکل و موادمخدر درد را تسکین دهد و از بستر بگریزد و کار کند. آخرین عکس او درهفته‌ای پیش از مرگش، در یك تظاهرات کمونیستی گرفته شده است. فریدا در صندلی چرخدار نشسته و مشتهای گره کرده‌اش را بالا برده است.

اکنون، پس از سه دهه گمنامی، توجه‌ها به سوی او جلب شده است و زندگینامه نویسان دیگر از او به عنوان همسر «ریورا» نام نمی‌برند، بلکه آنگونه که شایسته است به او می‌پردازند. از او به عنوان قهرمان اساطیری مکزیك یاد می کنند.

دیه گوریورا، دوست و حامی و عاشق او درباره اش نوشته است: «فریدا اولین زن تاریخ هنر است که بی‌اغراق، زن را در جای شایسته‌ی واقعی اش نشانده است. می توان با بی اعتنایی از کنار او گذشت، اما در برابر آنچه که او در بست از آن خود کرده است، نمی‌توان بی‌اعتنا بود. این دیوانگی است، حتی اگر از روی نهایت صداقت باشد.» (**) ■

پانوشتها:

*) نام این مقاله از ترجمه عنوان مقاله‌ای از آ. نیومن گرفته شده که دربارهٔ فریدا نوشته شده. مشخصات مقاله‌ی نیومن در منابع نگارش آمده است.

**) همه‌ی نقاشیهایی که برای این مقاله استفاده شده اند از مجله‌ی Neue Kritik ـ بهار سال ۱۹۸۲ ـ کپی شده اند.

***) منابع نگارش این مقاله:

1) Women artists and The Surrealist movement. W. Chadwick London: Thames and Hudsoh (1985)
2) The ribbon around The bomb. M. Newman. Art in America (U.S.A) vol 71, pt. 4(april 1983) P.160-q.
3) The musc as artist: Art in America (U.S.A) vol. 73. pt. 7. (July 1985) P. 120-9 W.chadwick

عطریاس

● عباس معروفی

■ حیاط بوی خاك نمناك و گلهای اطلسی و شاه‌پسند می‌داد. دور آن حوض گرد قدیمی خزه بسته بود، و حتماً صدها ماهی کوچك زیر آن، جاخوش کرده بودند. پنجره‌ها باز بود، و سایهٔ یك گربه از لب دیوار درست بالای پنجرهٔ اتاقها روی آجرها راه می‌رفت.

مادر کنار تخت چوبی سجاده‌اش را پهن کرده بود و نماز می‌خواند. در چادر سفیدش به نظر می‌آمد جوانتر شده است، و مثل همیشه آن قدر آهسته آهسته می‌خواند که انگار در دنیا هیچ کاری ندارد. بعد، آن قدر مهربان می‌شد که هرچه می‌گفتم می‌پذیرفت. و من همیشه دوست می‌داشتم وقتی مادر نماز می‌خواند دراز بکشم و آسمان را نگاه کنم، بفهمم چرا موقع نماز قد بلندتر از همیشه است، و چرا بوی یاس می‌دهد.

و حالا سالها بود که موقع نماز او را ندیده بودم. لحظه‌ای در دالان هشتی مانند خانه ایستادم، و آن وقت یکراست به طرف تخت رفتم و لب آن نشستم. می‌توانستم یاد آن پسر کوچکی بیفتم که می‌پرید توی زیرزمین و بچه‌گربه‌ها را یکی یکی پرت می‌کرد بیرون، و موهایش صاف بود، و مادر نفرینش می‌کرد و جیغ می‌زد: «آخه با این زبون بسته‌ها چیکارداری؟» «دارم میارمشون بیرون.»

«چرا نمیری تو کوچه بازی کنی؟»
«نون میخوام.»
«بیا کوفت کن.»
«پول هم می‌خوام.»

انگار همین دیروز و پریروز بود که این لاله عباسی‌ها و شمعدانی‌ها باغچه را برداشته بود. عصرها می‌رفتم خانهٔ همسایهٔ دیوار به دیوارمان. این جهودها، یك دختر داشتند که اسمش آنت بود. لاغر و قد بلند، پریده‌رنگ، با ابروهای پیوسته و انگشتهای



باریك، حوصلهٔ عجیبی هم داشت، و به من ویلون زدن یاد می‌داد.

دلم می‌خواست یادم بماند وقتی مادر نمازش تمام‌شد ازش بپرسم این جهودها هنوز توی این کوچه هستند؟ مادرشان اسمش چی بود؟ طاووس. هنوز هست؟

عصرها طاووس می‌رفت سرکشی همسایه‌ها، از این خانه به آن خانه. و تا شوهرش، آقا نجات مغازه‌اش را ببندد و بیاید خانه، طاووس سری هم به خانهٔ ما می‌زد. نقل می‌کرد که همسایه‌های روبرویی شام چی پخته‌اند، ته کوچه‌ایها می‌خواهند دخترشان را بدهند به یك قناد، چه فیس و افاده‌ای دارند، انگار شازده آمده دخترشان رابگیرد. امّا بد هم نیست چون شیرینی و آجیل آقا داماد بالاخره به اهل محل هم می‌رسد. اصرار داشت که اگر داماد را ببیند جلوش را بگیرد و بگوید آقاجان، اینجا توی این محل داری دختر می‌بری بیرون، تخمه آفتابگردان همسایه‌ها یادت باشد.

عصرها که آنت تنها بود، من می‌رفتم آنجا. آنت ویلونش را می‌آورد و می‌گفت: «اینجوری، ببین من چه جوری می‌زنم.»

گفتم: «آنت، تو ازکی یادگرفته‌ای که انقدر قشنگ می‌زنی؟»

گفت: «از مادر بزرگم.»

گفتم: «آنت، اذیتم نکن.»

دستم را گرفت، دندانهاش را به هم فشرد، جوری که بخواهد ویلون را به کله‌ام بکوبد. لحظه‌ای نگاهم کرد و گفت: اینو یاد بگیر.

گفتم: یاد می‌گیرم.

گفت: «داری کلافه‌م می‌کنی، مامانم حالا میادش، هنوز هم شام نپختم.»

آرشه لا مذهب را روی سیمها می‌کشیدم و آنت چه ناله‌ای می‌کرد: «لا سل دی یز لا سل دی یز لا سل دی یز سی، لا سل دی یز فامی فامی سل فامی رمی.» در مایهٔ اصفهان روی سیم سوم.

حالا شیروانی خانهٔ طاووس پیدا بود و آنتن صلیبی رادیوشان را جوری روی قبر گذشته‌ها کاشته بودند که انگار سی سال نگذشته و این چیزها اصلاً وجود نداشته است. هیچوقت. انگار دورهٔ بچگی و نوجوانی یك فیلم سینمایی به یاد ماندنی بوده که فقط نشانش داده‌اند و آنرا برده‌اند.

آنروز، پیش مادر همه‌اش به گذشته‌ها فکرکردم که یك زمانی چهارده پانزده ساله بوده‌ام، گاهگاهی برای آنت بستنی کانادا فراست گرفته‌ام، و ما دونفری در آن ایوان کوچولو بستنی‌ها را خورده‌ایم، تمرین ویولن کرده‌ایم، و بعدها وقتی آنت برای من چای آورده، دیده‌ام که لیوانهای بلوری بستنی را هنوز دارند.

آنروز پیش مادر به این فکر نکردم که بعدها وقتی هواپیما در باند دور گرفت. و وقتی شیشه‌های قدی سالن فرودگاه تو هم دویدند، هواپیما بلند می‌شود وساعتها بعد در فرودگاه نیویورك مسافرهاش را پیاده می‌کند.اصلاً به ذهنم خطور نمی‌کرد که من هم بالاخره جزو این مسافران باشم، در آن سالن بزرگ سرگردان شوم، از آنهمه شلوغی بگذرم، روی صندلی عقب یك تاکسی بزرگ لم بدهم، وبه موسیقی راك تندی که از رادیواش پخش می‌شود گوش کنم. کی به این چیزها فکر می‌کردم؟

مادر نمازش را سلام داد و گفت: «فریدون»

با نگاهی به صورت مادر خالهای کم‌رنگ قهوه‌ای، و آن چروکهای قدیمی را خوب به ذهن سپردم که وقتی به سفررفتم، با این چیزهای ظریف، زود یاد مادر بیفتم.

احساس کردم مادر بوی گل یاس می‌دهد. گفتم: «سلام، مادر.»

«سلام. چی شد.؟»

«کارم درست شده، امّا نمیدونم چرا باورم نمیشه.»

مادر مهر را بوسید. گفت: «همینجوره. کارای بزرگ آدم باورش نمیشه.» جانمازش را جمع کردو گفت: «از زن و دخترت چه خبر؟»

«دیشب تلفن زدم.»

«نگار چطوره؟»

سیگاری آتش زدم و یکهو غم بزرگی تو سینه‌ام چنگ انداخت: مثل سیگاری که ذره ذره تمام می‌شود یا آدم را تمام می‌کند. گفتم: «نمی‌دونم. پروانه می‌گفت خوبه. سه ساعت، چهارساعت پای تلفن نشستم تا بگیرمش. گفتم نگار چطوره؟ گفت خوبه. امّا مادر، یعنی چی که خوبه؟

مادر نگران بود. سرش را جلو می‌آورد. می‌پرسید و با چشم انتظار می‌کشید. مثل همیشه. گفت: «خون دماغ که نمیشه؟»

«ظاهراً نه. چند روز پیشترها خون شو عوض کردن. هر وقت هیجان‌زده میشه، خون شو عوض می‌کنن. پروانه میگه حالا بهتره.»

«رنگ و روی خودت هم پریده.»

«آره مادر. معدم بدجوری اذیتم می‌کنه.»

«هندوانه که برات خوب نیست. چای می‌خوری؟»

«نه، مادر.»

«شیر می‌خوری؟»

«داری؟»

مادر پاشد ورفت طرف اتاق. من ته سیگارم را پرت کردم تو باغچه. چند تا ماهی آمده بودند روی آب، و کف حوض پر از حباب‌های کوچولو شده بود. کاری نداشتم جز اینکه به باغچه نگاه کنم.

از وقتی نگار مریض شد، زندگی روی خوشی به ما نشان نداد. من مدام شاگرد خصوصی داشتم و پروانه ناچار بود نگار را بغل کند و این در و آن در بزند. از این دکتر به آن بیمارستان. مدتی هم بستری‌اش کردیم امّا فایده‌ای نداشت. عاقبت دکتر دولت داد به من گفت: «وقتتونو اینجا تلف نکنین. ببرینش خارج.»

گفتم: «دکتر جان، آخه چه جوری؟»

گفت: «نمیدونم. اگه بچه‌تو میخوای زندگیتو بفروش، ببرش.»

و من بیشتر دلم از این می‌سوخت که نگار لطمه‌های زیادی خورده بود. از چهارسالگی عینك می‌زد و چشمهاش از پشت آن شیشه‌های ضخیم حالتی التماس آمیز داشت، لاغر و رنگ پریده بود. و شبها یکجا دراز می‌کشید و راه رفتن و ویلون زدن مرا تماشا می‌کرد. بی آنکه حرفی بزند.

دکتر می‌گفت: «اصلاً بهتون نمیاد. بچه داشته باشین.»

گفتم: «دکتر، من چهل سالمه.»

گفت: «من هم چهل سالمه.»

گفتم: «شما ازدواج نکرده‌ین؟»

گفت: «نه. من مطب دارم.»

خندیدم و گفتم: «من هم گاهی ویولن درس میدم. اما دکتر، یه فکری به حال ما بکن.»

گفت: «ببرش.»

پروانه و نگار جزو آخرین دستهٔ ایرانی به آمریکا رفتند و حالا چهار سال می‌گذشت. عکسی هم ازشان دارم که تو باغچهٔ خانه‌شان در نیویورك به درختی تکیه داده‌اند. پروانه عینك زده، موهاش را فر کرده، با آرایش تند، دامن بلندو بلوز بی آستین صورتی. و نگار سراپا جین پوشیده است. تو همان خانه‌ای که اصلاً فکرش را نمی‌کردم یکروز بتوانم ببینم. امّا خیلی دلم می‌خواست لااقل یکبار دیگر نگار را ببینم، صورتش را تو دو تا دستهام بگیرم و زل بزنم به چشمهاش، و ازش بخواهم مثل لحظهٔ خداحافظی، سرنادشوبرت را با پیانو برام بزند.

مادر می‌گفت: «خودتو اینجا اسیر کرده‌ی که چی؟ پاشو یه سر برو اونجا ببین چه می‌کنن.»

می‌گفتم: «اولاً که ویزا ندارم، ثانیاً ماه به ماه نامه‌شون میاد. حال نگار هم که خوبه، خون شو عوض کردن، چند وقت یه چندوقت تلفن هم می‌زنم یه حالی می‌پرسم، تازه، دارم تلاش می‌کنم خودمو بازنشسته کنم.»

مادر می‌گفت: «سی سالت که پر نشده. چه‌جوری می‌تونی؟»

می‌گفتم: «دارم یه کارایی می‌کنم. قراره چندوقت دیگه کنسرت خداحافظی بدم.»

مادر همیشه حرف خودش را می‌زد. می‌گفت: «آدم زن و دختر جوون شو می‌فرسته ولایت غریب؟» «مادر اونجا آمریکاست. آمازون که نفرستادمشون.»

«بنویس بهشون که برگردن.»

«پروانه دیگه نمیخواد برگرده. حق هم داره.» و در یك سکوت ناگهانی فقط توانستم بگویم: «دیگه برنمی گرده.»

«تو بخواه که برگرده. مگه شوهرش نیستی؟»

«هستم. ولی نه قانوناً. طلاقنامه فرستاده که اقامتشو درست کنه.»

مادر سرش را جلو آورد، لحظه‌ای خیره‌ام شد و با عصبانیت گفت: «چیکار کردی؟»

گفتم: «مصلحتی. این کار مصلحتی بود. مادر، وکیلش گفته.»

پروانه آنجا همهٔ وقتش را گذاشته بود برای نگار. سر ماه هم نامه‌ای برای من می‌نوشت. مرتب. می‌نوشت که نگار روز به روز بهتر می‌شود. دلشان لك زده برای غذاهای ایرانی، اوضاع جنگ نگرانشان کرده. حال مادر چطور است؟ یکی از دوستان قدیم ◀

آنجا آرایشگاه باز کرده، یك هفته رفته آبشار نیاگارا را دیده اند، و از این جور چیزها. من خوشحال می شدم و گاهی بهشان تلفن می زدم.

پروانه می نوشت که، ترجیح می دهد تلفن نزند. چون پولشان به این چیزها نمی رسد. آنجا گرانی بیداد می کند، باید برای هر چیزی مالیات داد، هزینه ها بالاست و خلاصه اینکه: «پول بفرست، فری.»

مادر لیوان شیر را جلوم گذاشت و گفت: «شیرگاوه. مشد علی میاره. یادت نیست؟»

یادم بود. هنوز هم هست. صبح زود مشد علی با دوچرخه راه می افتاد زیر بازارچه نایب السلطنه و کوچهٔ امامزاده یحیی و میدان شاه و محلهٔ جهودها. آنجا همه صدای بوق «ببوی» سیاه مشدعلی را می شناختند و کاسه به دست بیرون می دویدند.

مادر گفت: «یادش بخیر.»

گفتم: «چی؟» و به مادر نگاه کردم. ذهنم یکجا نمی ماند. فکر می کردم یك چیز مهمتری هم هست که باید به آن فکر کنم. غم و غصهٔ نگار. داروندارم را فروخته بودم و برای پروانه فرستاده بودم که نگار را معالجه کند، اما نمی دانستم آخرش چه می شود.

مادر گفت: «خونه رو تحویل دادی؟»

سیگاری آتش زدم: «آره، محضر هم رفتم.»

گفت: «چیه هی اینو می کشی؟ شیر تو بخور.» و زل زد به چشمهام.

نگاهم را دزدیدم. گفتم: «با این حالم تو این مدت همه ش محضر بودم. یا به خاطر خونه، یا به خاطر ماشین، یا به خاطر پروانه.»

مادر گفت: «خونه هه از دستت رفت، مادر.»

گفتم: «بهت گفتم که، بر می گردیم باز می خریم.»

گفت: «کجا می تونین خونه بخرین؟ خونه هه از دستت رفت، ماشین از دستت رفت، زنت از.» و دیگر ادامه نداد.

از گوشه چشم نگاهی تند بهش انداختم: «کجا زنم از دستم رفت؟ چرا بیخودی هی چیز می کنی، مادر؟ صدبار تا حالا گفته ای. گفتم که، مصلحتی به کاری کرده یم که پروانه بتونه اقامت بگیره.»

مادر هیچوقت کوتاه نمی آمد: «خونه به اون خوبی، شوفاژ، تلفن، اونهمه اثاثیه...»

«بالاخره چاره چیه؟»

اما مادر راست می گفت. خانهٔ ما درست روبروی پارك ساعی بود. هفت اتاق داشت. چهارتا پایین و سه تا بالا. طبقهٔ بالا را اجاره داده بودیم. طبقهٔ پایین دست خودمان بود. همان دم در اتاق اولی مال خودم بود. با سه قفسه پر از کتاب، و عروسك های نگار. یك پیانو شیمل هم داشتیم. دورتادور مبل راحتی گذاشته بودیم و یك ویولن قدیمی هم گوشه اتاق روی یك تارعنکبوت مصنوعی به دیوار نصب شده بود.

شاگردهام می آمدند آنجا، درسی می دادم، گپی می زدیم و چای می خوردیم. درآمد خوبی هم داشت. اوایل همه چیز آرام پیش می رفت اما بعدها پروانه حساس شده بود. به بعضی از دخترها حسادت می کرد. تو تلفن بهشان دری وری می گفت یا جواب نمی داد، در خانه را براشان باز نمی کرد، و از این جور کارها.

می گفت: «کاش آدم هیچی تو زندگیش نداشته باشد اما شوهرش مال خودش باشه.» می گفت: «من چیزی ازت نمی خوام، فقط این ایکبیریارو نیار توخونه.»

گاه دست نگار را می گرفت و او را می برد پارك. بخاطر بعضی ها که عطرهای تند می زدند یا بلند بلند می خندیدند.

می گفت: «تو دله شده ی جونم. دست خودت هم نیست.»

مادر گفت: «حواست کجاست؟»

من سرم را بلند کردم و تنها توانستم بگویم: «چی؟»

مادر گفت: «بالاخره عازم شدی؟»

گفتم: «آره. سه شنبه صبح پرواز دارم. از راه توکیو.»

مادر گفت: «یه چرخی بزن، دست زن و بچه تو بگیر بیار. مملکت خودتون، خاك خودتون.»

گفتم: «ببینم چی میشه. می دونی، پروانه اونجا زندگیشو پهن کرده، یه خونه گرفته، من هم با این حالم یه گوشه آرومی وقتمو می گذرونم دیگه.»

مادر گفت: «چی با خودت می بری؟»

اما من که چیزی نداشتم. داروندارم را فرستاده بودم برای پروانه. می گفت: «پول بفرست، فری.»

«الو. الو. من اینجا وضعم زیاد خوب نیست. قبض تلفن سرسام آور میاد. موتور ماشینم سوخته بود، کلی پول تعمیر دادم. حالا هم اصلاً حالم خوب نیست. معده م خونریزی کرده بود یه مدت بیمارستان بودم.»

«اون سرویس چینی و کریستال و اثاثای اضافی رو بفروش. چاره چیه؟»

«باشه، می فرستم. واسه من کاری کردی؟»

«چی؟»

«واسه من چیکار کردی؟»

«نگران نباش فری، وکیله دنبال کارنه.»

«خب دیگه، کاری نداری؟»

«الو، ببین، فری، پول یادت نره.»

«چقدر؟»

«سه هزار تا.»

«می دونی دلار چنده؟ شده صد تومن.»

«مهم نیست، فری. من اینجا یه زن تنها چکار می تونم بکنم؟»

من گریه ام گرفت. گفتم: «خیلی دلم براتون تنگ شده. احساس پیری می کنم. همه ش نگران نگارم.»

پروانه گفت: «دیوونه نشو.» و من می دانستم وقتی این حرف را می زند چه شکلی می شود. لبهاش را جوری غنچه می کرد که دندانهاش دیده شود. چشمهاش را کمی می بست و با یك چرخش در تمامی بدن از اتاق بیرون می رفت.

گفتم: «بعد از عمل جراحی روز به روز وضعم خرابتر میشه. ضعیف شدم. موهام داره سفید میشه.»

«چه شکلی شده ی؟»

«نقره ای و سفید.»

«این چیزا به عمل جراحی مربوط نمیشه، فری.»

«غذا نمی تونم بخورم. فرت و فرت سیگار می کشم.»

«مواظب خودت باش.»

دلم می خواست باز گریه کنم، اما خودم را نگه داشتم. گفتم: «پروانه. تو رو خدا نگار چطوره؟»

«دیوونه نشو، فری. خوبه. کلی چاق شده.»

«راست میگی؟»

«آره به جون تو.»

عکسش را هم فرستاد. همین عکسی که حالا تو جیب بغلم است. نگار دم یك رودخانه ایستاده و دارد به جایی اشاره می کند. دامن سفید و بلوز سبز تنش است. موهاش را هم دم اسبی کرده. و پروانه پشت عکس نوشته که اقامتمان جور شده و به زودی برای من هم ویزا می گیرند. خوش باشی.

سه روز آخر را پیش دوستانم گذراندم یا در ایوان خانهٔ مادر نشستم. فرت و فرت سیگار کشیدم و به دیوارها، شیروانی خانهٔ طاووس، آنتن، و گربه هائی که روی دیوار راه می رفتند نگاه کردم.

مادر می گفت: «چی با خودت می بری؟»

می گفتم: «هیچی، یه ساك.»

امّا مادر کار خودش را می کرد. بیرون می رفت، می آمد، چیزی می گرفت و در دستمال می پیچید: «دست خالی که نمیشه رفت. آلویی، پسته ای، سبزی قرمه ای.»

هم دلم می خواست زمان زود بگذرد، هم دوست داشتم دنیا همینجور ساکن بماند، آفتاب غروب نکند، مادر پیر نشود، و من مدام نگاهم به در و دیوار خانه باشد. عکس پروانه و نگار را از جیبم درمی آوردم، تاریخ و ساعت بلیت هواپیما را نگاه می کردم، و بعد همه اش به این فکر بودم که چیز خیلی مهمی را فراموش کرده ام. و هرچه به ذهنم فشار می آوردم یادم نمی آمد. امّا به هرحال می بایست دل می کندم و روزهای آخر را با مادر می گذراندم. برای همین کمتر یاد پروانه و نگار می افتادم. می دانستم که چند روز دیگر می توانم بی فکر ویولن، بی دغدغهٔ تمرین در ارکستر سمفونیك، ساعتها در صندلی راحتی لم بدهم و در حیاط آن خانه که در عکس هست، روبروی پروانه از هر دری حرف بزنم، بانگار در خیابانهای اطراف پرسه بزنم، و گاهگداری یاد بچگی هاهم بیفتم. یاد دختری به اسم آنت که فکرش به من آرامش می داد.



می خواستم همهٔ وقتم را صرف پروانه کنم که خسته و دلمرده، حدود دو سال برای ویزای من دوندگی کرده بود. و عاقبت به خاطر روابط سیاسی دو کشور حسابی بور شده بود: «پوستم کنده شد، فری. ویزا نمیدن که نمیدن. خودت اقدام کن، فری.»

من هم تلاش کردم. از هر راهی که فکرش را بشود کرد. از راه یونان، دوبی، ترکیه. و بعدها یك نفر پیدا شد که می گفت می تواند ویزا و اقامت بگیرد. پنج هزار دلار هم از من گرفت و غیب شد. امّا راههای دیگر هم بود. هرکس خوب پیگیری می کرد موفق می شد. و بالاخره از طریق ژاپن آن هم به واسطهٔ یکی از همکارهای سابقم ویزا گرفتم. این را هم خوب می‌دانستم که از رمق افتاده‌ام و دیگر آن آدم سابق نیستم. غصهٔ نگار و خونریزی معده کلکم را کنده بود، با آن اعصاب ضعیف که دستهام به رعشه می افتاد. و دنیا دور سرم می چرخید، حالا آنجا چکار می توانستم بکنم؟ گیرم هر روز صبح را مسافتی پیاده‌روی می کردم، کمی در حیاط روبروی پروانه می نشستم، و یا اگر شد با نگار می‌رفتم خرید.

تمام آن سه روز را به این چیزها فکر کردم. روز سه شنبه صبح بی آنکه شبش خوابیده باشم، با همان دلهره و دل‌درد خفیفی که آن روز به سراغم آمده بود حرکت کردم. مادر می خواست تا فرودگاه بیاید امّا من قبول نکردم. صبحانه را هول هولکی خوردم، از زیر آینه و قرآن مادر رد شدم و به فرودگاه رفتم. ساعت هشت وقتی سوار هواپیما می شدم احساس می کردم دل درد لحظه به لحظه شدیدتر می شود، قلبم ناجور می زند، و عجیب خوابم می آید.

سرم را به صندلی گذاشتم و تا توکیو تمام وقت خوابیدم. فقط یکبار مهماندار به سراغم آمد و گفت که اگر حالم خوب نیست بگویم. اگر چیزی می خواهم بگویم. اگر.

گفتم: «خیلی گرسنه‌م شده.»

مهماندار گفت که وقتی غذا می داده اند من خواب بوده ام. ولی مهم نیست. برام غذا می آورد.»

خوردم و باز خوابیدم. در آن لحظه ها یادم نمی آید به چیزی فکر کرده باشم. هم به خاطر دل درد، هم برای آن تپش قلب و هم بیخوابی شب قبل، سعی کردم بخوابم. مسیر بعدی را هم همین‌طور. خوابیدم. و اصلا به ذهنم خطور نکرد که سه روز تمام باید دنبال آن آدرس بگردم. از این و آن بپرسم و عاقبت بفهمم که پروانه با مرد درشت اندامی به اسم نادیلی اسکوبین که معمولا شلوار جین کوتاه می پوشد، موهاش بور است، و شباهت زیادی با کندی دارد ازدواج کرده است. من حتی عکس عروسیشان را دیدم. پروانه با لباسی سرتاپا ارغوانی دستش را در بازوی نادیلی اسکوبین انداخته بود، و هردو با لبخندی به پهنای صورت از پله‌ها پایین می‌آمدند. نگار هم گوشه عکس بود. داشت می خندید.

من همیشه عادت دارم به همه چیز و بیشتر چیزهای منفی فکر کنم. حتی گاهی وقتها که از خیابانی می گذرم، بعضی آدمها چیزی در ذهنم زنده می کنند که اگر به کسی بگویم به من می خندند. فکر می کنم آن آدمی که دارد از روبرو می آید، حالا جلوم را می گیرد و دوتا کشیده می خواباند بیخ گوشم. و آن کسی که از پشت سر می‌آید با مشت می کوبد تو ملاجم. برای همین راهم را کج می کنم. چیزهایی از این بدتر هم به ذهنم آمده، اما هیچوقت فکر نمی کردم که پروانه با من چنین رفتاری بکند و انتقام بگیرد.

یك دختر آنجا بود که بلوز رکابی به تن داشت و دمپایی اسفنجی لای انگشتی پاش بود. همین که در را برام باز کرد مرا شناخت و گفت که نباید از شنیدن حقیقت جا بخورم، به هرحال روزگار اینجوری است. و گفت که پروانه و آقای نادیلی اسکوبین رفته‌اند سوییس.

گفتم: «ببخشید خانم، نکنه اشتباه می کنید.»

گفت: «نه، من شمارو از روی عکساتون می‌شناسم. نگارجون خیلی درباره شما با من حرف زده.»

گفتم: «حالا کجاست؟»

گفت: «با خانم پروانه رفته‌ن.»

بعد عکس عروسی پروانه را نشانم داد و بی آنکه تعارفی بکند، با لبخندی ظاهراً مؤدبانه در را بست و رفت.

من دوباره در زدم و به آن دختر گفتم که پروانه پیغامی نداده، و او گفت نه.

گفتم: «ببین دخترجون. شوخی که نمی کنی؟»

گفت: «چه حرفی.»

گفتم: «ببین، صبر کن، دروغ که نمیگی؟»

گفت: «چرا باید به شما دروغ بگم؟» و از این حرف من ناراحت شد.

گفتم: «حالا من چکار کنم؟»

گفت: «تشریف ببرید.»

من پشت آن در بسته احساس کردم که دیگر وجود ندارم. وقتی کنار درختی نشستم و سیگاری روشن کردم، فهمیدم که هستم اما نای راه رفتن ندارم. دلم درد می کرد و عجیب خوابم می آمد. درخواب هم معده‌ام درد می کرد، صدای هورهور هواپیما توسرم می پیچید، و حالت سرگیجه داشتم. درخواب هم معده ام درد می کرد و چون می‌دانستم که دارم خواب می بینم، ادامه دادم. رادیوها مدام موزیك پاپ وراك پخش می کردند، راننده‌ها با عصبانیت مرا اینور و آنور می بردند، همه‌اش تشنه‌ام بود، و هرچه پپسی می خوردم فایده ای نداشت.

یکشب آنجا توی خیابانی باریك که پراز آدمهای رذل و فاحشه بود، یك زن گوشتالو را دیدم که شلوارك قرمز پوشیده بود و آدامس می جوید. به دیوار تکیه داده بود و با یکی از این اراذل مشکی پوش حرف می‌زد. دوسه قدم جلوتر رفتم و عجیب احساس کردم شبیه آنت است. موقعی که نئون یك کاباره روشن و خاموش می شد، یك لحظه می‌توانستم او را ببینم.

گفتم: «آنت.»

چند نفر از یك ساختمان تختخوابهای چوبی شکسته را بیرون می‌آوردند. صبر کردم که بگذرند. بعد، دیدم آن زن آنجا نیست. چشمهام را مالیدم و آنطرفتر زنی را دیدم که شلوارك قرمز پوشیده بود. اما آدامس نمی جوید، سیگار می کشید و اصلا شبیه آنت نبود. به یك سگ بیشتر شباهت داشت.

آنجا شهر عجیبی بود. آنهمه خیابان، آنهمه ساختمان، و من وقتی به آدمها نگاه می کردم می گفتم چطور به زندگی در آنجا ادامه می‌دهند، دلشان سر نمی آید؟ و عجیب خوابم می آمد.

صدای مهماندار را شنیدم که می گفت اگر حالم خوب نیست بگویم. اگر چیزی می‌خواهم بگویم. و اگر.

گفتم: «خیلی گرسنه‌م شده.»

مهماندار گفت که وقتی غذا می‌داده اند من خواب بوده ام، ولی مهم نیست، برام غذا می آورد.

خوردم و باز خواستم بخوابم. امّا اینبار نتوانستم. دستهای رهبر ارکستر نمی گذاشت بخوابم. ناچار آرشه را روی سیمها می گذاشتم و برای اطمینان نگاهی دیگر به نتها می‌انداختم. آن شب اجرای خداحافظی بود. عرق از شقیقه‌هام می‌ریخت، موهای جوگندمی صافم آمده بود روی ابروهام، گونهٔ راستم می خارید، و قطرهٔ عرق آرام آرام سر می‌خورد. می‌دانستم که وقتی چشمهای مردم به عضوی از صورت آدم باشد، آنرا به خارش می‌اندازد. به خصوص که آدم نفر اول ویولن باشد.

من نمی توانستم تکان بخورم. نگاهم به نت‌ها بود که مثل قطار از جلو چشمهام می گذشت و باز می آمد سرخط. یك لحظه فکر کردم که چقدر دلم برای پروانه و نگارتنگ شده. و فکر کردم تا ژاپن دوازده ساعت و از آنجا تا نیویورك حتماً ده دوازده ساعتی راه باید باشد. بالاخره بزودی می بینمشان. چقدر بلیتها گران شده. شاید هم نه. امّا خانه را خیلی ارزان فروختم. حالا اگر بخواهم آنرا بخرم، درعرض همین چند روز باید دو برابر پول بدهم. به جهنم. می خواهم چه کنم؟ اینها به کنار، مادر هم تنها می‌ماند.

بغل دستی‌ام پارتی تور را ورق زد، و باز قطار سریع السیر نت‌ها راه افتاد. با پروانه از دهلی به بمبئی می‌رفتیم. آن اوایل که هنوز نگار را نداشتیم. پروانه شب تا صبح در قطار کتاب خواند و روز بعد درهتل خوابید. من خوابم نمی آمد، از هتل بیرون زدم، و آنجا یك زن سیاه سوختهٔ لب برگشتهٔ نپالی پیدا کردم که چشمهاش برق خاصی داشت. شصت روپیه هم بهش پول دادم و بعد مریض شدم. پروانه می گفت که دیگر دلش نمی خواهد آنجا بماند. ناچار شدیم برگردیم و تا مدتها باهم قهر بودیم.

دستهای رهبر آرام نمی گرفت. نتها تند می گذشتند و ویولن چه ناله‌ای می کرد. بعد تکرار چند نت بود، و بعد تمام. آن وقت آن همه تماشاچی کف زدند. از جا بلند شدند، گل پرت کردند، رهبر به اعضای ارکستر فرمان ایست داد، همهٔ مابلندشدیم، مردم بازکف زدندو گل پرت کردند. رهبر با من دست داد، صورتم را بوسید و دسته گل قشنگی به من تعارف کرد، و باز مردم کف زدند.

اوایل از آن همه شور و هیجان احساس غرور می کردم، امّا بعدها برام فرقی نداشت. از وقتی که نگار بیمار شده بود، به خصوص از وقتی رفته بودند ◀

آمریکا، حتی اگر کسی کف نمی‌زد هم نمی‌زد. چه اهمیت داشت؟ عادت کرده بودم که آرشهٔ لا مذهب را روی سیمهای ویولن بکشم و صداش را دربیاورم.

یکی از شاگردانی که خیلی به خانهٔ ما می‌آمد، اسمش هله بود. همیشه لباس مشکی تنش بود، موهاش را جور خاصی بالای سرش جمع می‌کرد، ویولن را روی بازوش می‌گذاشت، سرش را کمی کج می‌کرد و با لبخندی آرام انگشتهاش را روی سیمها می‌لغزاند.

می‌گفتم: «هله، چرا انقدر منو اذیت می‌کنی؟»

می‌گفت: «من کی شمارو اذیت کردم؟»

یکی دو بار هم آنت به خانهٔ ما آمد، و این رفت و آمدها همیشه ادامه داشت. امّا پروانه زن باهوشی بود، همه چیز را می‌فهمید. می‌گفت: «فری، بس کن، تو روخدا بس کن.»

من شاید متوجه نبودم که دارم از دست این زنها و دخترها چرخ می‌خورم. پروانه می‌گفت: «تو دله شده ی جونم. دست خودت هم نیست.»

رهبر ارکستر پشت میکروفون گفت که این اجرا به مناسبت سی ویکمین سالگرد نوازندگی و بیست وپنجمین سالگرد خدمت من برگزار شده و مردم باز برای من کف زدند.

آن شب باران می‌بارید و من همه‌اش به فکر پروانه و نگار بودم. احساس خستگی و بیماری همهٔ وجودم را گرفته بود. نمی‌دانستم چه می‌شود، اینکه چطور تو نیویورك دوام بیاورم، و اینکه حالا با این سن و سال، با این بیماری، آنجا به چه دردم می‌خورد، اینکه آنجا غیر از بازی گلف، تماشای اتومبیلرانی و یا مثلا قدم زدن در پارك چه کاری از دستم ساخته است. برای همین یکی از شاگردهام به اسم آزیتا همراهم به خانه آمد و تا دیر وقت آنجا ماند. بعد من به پروانه تلفن زدم و گریه کردم. گفتم: «پروانه. دارم میام.»

«چه روزی پرواز داری؟»

«سه شنبهٔ هفتهٔ بعد.»

«همهٔ چیزا رو فروخته‌ی؟»

«آره. حتی ویولنمو فروختم. دیگه میخوام گذشته‌ها رو جبران کنم. می‌خوام بیام پیشت. الو. الو. الو...»

ارتباط قطع شد. و من در خواب و بیداری لحظه‌شماری می‌کردم. مهماندار هواپیما آمد بالا سرم، گفت: «شما حالتون خوب نیست؟»

گفتم: «چند ساعت دیگه مونده؟»

گفت: «نیمساعت.»

گفتم: «یعنی الآن تو خاك ایرانیم؟»

مهماندار لبخندی زد: «بله. نیمساعت دیگه می‌رسیم.»

و من باز خوابیدم. در آن مدت همه‌اش به فکر بودم که بعضی وقتها آدم نمی‌داند خواب می‌بیند یا نه. آدم همه چیز را قاطی می‌کند. یك زمانی روی همین تخت، با مادر حرف می‌زدم، ته سیگارم را پرت می‌کردم تو باغچه، کف حوض پر از حبابهای کوچولو بود، و من کاری نداشتم جز اینکه به ماهیها نگاه کنم.

آنت می‌گفت: «اگه ویولن یاد بگیری، خیلی خوبه پسر.»

می‌گفتم: «آنت، بچه گربه‌هامو دیده‌ای؟»

می‌گفت: «نه.»

می‌بردم نشانش می‌دادم. توی زیرزمین با چوب و تخته براشان خانه درست کرده بودم. می‌گفتم: «می‌بینی چه خوشگلن.»

آنت می‌گفت: «تو نمی‌تونی ویولن یاد بگیری؟»

و چه اصراری داشت. به خانه‌مان که می‌آمد روی پله‌های ایوان می‌نشست و می‌گفت: «مادر فریدون، اگر فریدون ویولن یاد بگیره یه هنری بلد شده.»

مادر می‌گفت: «بعداً یاد می‌گیره.»

آنت می‌گفت: «مادر فریدون، من می‌تونم یادش بدم.»

مادر می‌گفت: «نمی‌خواد یادش بدی، برو به کار و بارت برس، دختر.»

آنت می‌گفت: «من که نمیخوام ازش پول بگیرم. من میگم حیفه که یاد نگیره.»

می‌گفتم: «مادر، برم یاد بگیرم؟»

مادر می‌گفت: «خیلی خب، خیلی خب، ببر یادش بده.»

بعد ما به خانهٔ آنت می‌رفتیم، آنت می‌گفت: «خب پسر، حالا انگشتاتو بذار اینجا، خب، حالا، آرشه رو بکش.»

و چه حوصله‌ای داشت. بعدها که من ویولن زدن را یاد گرفته بودم می‌گفت: «برای استاد شدن سیزده سال وقت لازمه. ویولن اینجوریه.»

گفتم: «حالا که خوب یاد گرفتم، حالا چی میگی؟»

گفت: «این نت رو میذارم جلوت، بزن.»

من براش زدم. صفحهٔ بعد را هم زدم. گفتم: «خوشت اومد؟»

آرشهٔ لامذهب را جوری روی سیمها می‌کشیدم که آنت غش غش می‌خندید.

گفتم: «راضی هستی؟»

گفت: «حیف که ما نمی‌تونیم زن و شوهر بشیم.»

گفتم: «آره. حتماً مادرم نمیذاره. چون تو پنج سال از من بزرگتری.»

بعدها که من رسماً در ارکسترسمفونیك ویولن می‌زدم، گاهی با هم می‌رفتیم خالتوری. در عروسیها ساز می‌زدیم، و هر چه می‌گرفتیم نصف می‌کردیم. با آن اُپل قراضه‌ام، آخر شب او را می‌رساندم. و اگر حوصله‌اش را داشتیم می‌رفتیم تو کوچه باغهای شمیران، یك گوشهٔ خلوت پیدا می‌کردیم و در آن هوای خنك حرف می‌زدیم.

آنت آن روزها یك هوا چاقتر و خوشگلتر شده بود. تو ماشین برام آواز می‌خواند، بعد گریه می‌کرد و آرایش چشمهاش با اشك راه می‌افتاد. ساعت دو بعد از نیمه شب او را می‌رساندم. طاووس خواب زده در را باز می‌کرد. آهسته حرف می‌زد که نجات از خواب نپرد، سرش را جلو می‌آورد و می‌پرسید: «چقدر گرفتین؟»

«نفری پونصد.»

طاووس می‌گفت: «دستت درست، پسر.»

می‌گفتم: «طاووس، یه وقت مادرم بو نبره.»

می‌گفت: «مگه بچه‌ای؟ چکار دارم؟»

یاد این چیزها هم حالا بعد از بیست سال هیچ فایده‌ای نداشت. حتی با نگاه کردن به شیروانی قرمز خانهٔ طاووس، و آنتن، و این چیزها بدتر عذابم می‌داد. به خصوص که قرار بود تا سه‌شنبهٔ بعد به آمریکا بروم و این چیزها را برای همیشه در ذهن بسپرم.

سر کوچه طاووس را دیدم. مثل همیشه. چادرش روی شانه‌اش افتاده بود و سرشیبی داشت داخل خانه‌اش می‌شد. چمدانم سنگین بود و دلم درد می‌کرد. جلو در خانه ایستادم، دستی تکان دادم و گفتم: «طاووس، طاووس خانم.»

طاووس سرك کشید، چشمهاش را جمع کرد و خیره ماند. چند بار سر تا پام را ورانداز کرد، انگار که باور نمی‌کند. بعد جلو آمد و گفت: «فریدون، خودتی؟»

گفتم: «آره، منم دیگه.»

گفت: «چرا انقده لاغر شده‌ای؟»

گفتم: «من؟»

گفت: «آره. چه بلایی سرت اومده؟»

گفتم: «نمی‌دونم.» و سعی کردم لبخند بزنم، اما معده‌ام بدجوری درد می‌کرد.

گفت: «فریدون، مادرت مرده می‌دونی؟»

گفتم: «مادر من؟»

گفت: «آره. بیچاره مادرت مرد.»

یك ماشین می‌خواست رد شود. طاووس خودش را کنار دیوار گرفت و گفت: «بیا این ور بذار رد شه.»

من نگاهش می‌کردم. پره‌های بینی‌اش می‌پرید، دستهاش می‌لرزید و نمی‌توانست خودش را کنترل کند. بعد که ماشین گذشت گفتم: «نفهمیدم چی گفتی.»

گفت: «هیچی. مادرت مرد.»

گفتم: «کی؟»

گفت: «آره. همین ده دوازده روز پیش. چند روز بعد از رفتن تو. یه روز فهمیدیم که مرده. خدا بیامرزه، چه زن خوبی بود.»

گفتم: «راست میگی؟»

گفت: «آره. آره. اما یه وقت غصه نخوری.»

کلید را به در انداختم. و ناگاه گفتم: «راستی طاووس، از آنت چه خبر؟»

در را که باز کردم، در حیاط دو گربه لب حوض بودند. برق اتاق مادر روشن بود و عطر یاس فضا را پر کرده بود. ■



شعر پایداری فلسطین



مقاله‌ای را که در زیر می‌خوانید، از دانشنامه (دایره المعارف) فلسطین انتخاب و ترجمه شده است. سال تألیف مقاله، چندان به زمان ما نزدیك نیست و از همین روی از دیدگاه ارزشی و نیز تکنیکی و به عنوان قضاوت دربارهٔ شعر مقاومت فلسطین، نمی‌توان به صورت یك تحقیق نسبتا کامل و همه جانبه به آن نگاه کرد. مضافا بر این که اگر از عملکرد شعرای مختلفی که نامشان در مطلب آمده بگذریم، امروزه بدون آن که بخواهیم مسئلهٔ «ملیت» فلسطینی‌ها را نفی کنیم و یا بعد ملی گرایی را در آنجا کاملا نادیده بگیریم، ناگزیر از یادآوری این نکته هستیم که آن چه به مبارزات مردم فلسطین تحرك و عمق بیشتری می‌بخشد، اعتقاد به یك مکتب و مذهب واحد ـ اسلام ـ در مقابل دشمن صهیونیستی است. آن چه که (خصوصا پس از وقوع انقلاب اسلامی در ایران) در سرزمینهای اشغالی، جنوب لبنان و فلسطین مایهٔ وحشت دشمن شده، اسلامگرایی است وگرنه ملی گرایی صرف، سالهاست که امتحان خود را پس داده است.



● ترجمهٔ یوسف عزیزی بنی طُرُف

شعر مقاومت، همزمان با دمیدن سپیدهٔ انقلاب فلسطین، پدیدار شد. میان پایداری میهنی مسلحانه در رویارویی با اشغالگری و حرکت اصیل شعر ـ حرکتی که بیانگر فاجعه و مراحل نبرد در راه بازگرداندن حق غصب شده است ـ پیوندی استوار است.

حرکت شعر مقاومت، یك دورهٔ تاریخی در فرا گرد شعر معاصر عرب است. اینحرکت پس از فاجعه پنجم ژوئن ۱۹۶۷ پاگرفت و نه تنها نمایانگر اوضاع جدید جهان عرب بود بلکه در حرکت بیانی شعر عرب نیز دگرگونی به وجود آورد. درست همان گونه که انقلاب مسلحانهٔ فلسطین برای ایجاد خلشی سخت در وجدان عرب‌ها پابه میدان نهاد تا این وجدان را برای پذیرش چالش‌هایی که خود فاجعه پدید آورده بود، آماده سازد.

«مقاومت» پس از شکست ارتش‌های رژیم‌های عرب به پا خاست تا ضربت سختی را که براثر اشغال در جان‌ها پدید آمده بود، بگیرد. بدین سان راه برای پیدایی آوای تازه‌ای مهیا شد که بیانگر تراژدی بود. دیری نپایید که شاعران مقاومت ـ حاملان نغمهٔ اندوه های شفاف که با فضای فاجعه همگام شدند و روح پایدار انقلابی را به تعبیر رساندند ـ این نوای نوین را تبلور بخشیدند.

الف) مرحلهٔ جنینی شعر پایداری:

مساله‌ای که آوازهٔ گسترده ای یافته، آن است که پس از فاجعهٔ ۱۹۴۸ جریان نوینی در ادب معاصر عرب پدید آمد که «ادب فاجعه» ـ ادب النکبه ـ نام گرفت. بر شاعران فلسطین بود که همپای دیگر شاعران عرب، برای بیان قضیهٔ نخستین ملت عرب، به پاخیزند. در دههٔ شصت مجموعه‌های شعر با ویژگی‌های متمایز و باهویتی استوار از شاعران نام آوری چون حسن بحیری، عبدالکریم کرمی ـ ابو سلمی ـ یوسف خطیب و خانم سلمی خضرا جیوسی منتشر شدند. آنان فریاد خود را نه تنها به هم میهنان آواره بلکه به بخش‌های وسیعی از روشنفکران عرب در چهار گوشه گیتی رساندند.

این کوشش‌ها از چهارچوب شعر فراتر رفت و سایر «انواع» ادبی هم چون رمان، داستان بلند و کوتاه را در برگرفت و نام‌هایی همانند غسان کنفانی، جبرا ابراهیم جبرا، سمیره عزام ودیگران، پدیدار شد. این امر، راه را برای شاعران مقاومت آماده ساخت. شاید عاقلانه باشد ـ زیرا موشکافی شکیبانه و آزادانه این موضوع را ناگزیر می‌سازد ـ که بگوییم شعر مقاومت پیش از پیدایی انقلاب فلسطین، مرحلهٔ تقلید و پیروی از آزمون شعری رایج در عراق، مصر و لبنان را از سر می‌گذراند. این مساله، پدیدهٔ عقب ماندن شعر پایداری را از همگامی با حرکت شعر معاصر تبیین می‌کند.

بی گمان، شاعران مقاومت از بزرگان شعر عرب تقلید می‌کردند. این تقلید در آثارشان آشکار بود تا این که محمود درویش پس از فاجعهٔ ۱۹۶۷ کتاب «پایان شب» را منتشر کرد که تاثیر ژرفی بر شاعران مقاومت نهاد. آنان از همان هنگام به ویژگی‌های بی‌مانند و متمایزی دست یافتند. قبلا ـ از نیمهٔ دههٔ شصت به این سو ـ نجواهای چندی برزبان توفیق «زیّاد» که پدر واقعی شعر مقاومت است، جاری می‌شد، گواه اینموضوع، شعرهای اوست. او شعر



بالنده و دارای بیان ویژهٔ شعرهای مقاومت را بنیاد نهاد. اما پیش از نیمهٔ دههٔ شصت، شعر در سرزمین‌های اشغال شده، شاهد تلاش‌هایی بود که از سترگی و تمایز، بهره‌ای نداشت. حتی ازهر نوع ویژگی یا رنگ و نمایی که برای دستیابی به شخصیت، خاص آن شعر باشد، بی‌نصیب بود. در نیمهٔ نخستین دههٔ شصت، تاثیر پذیری شاعران مقاومت از برخی از شاعران بلند آوازه، همانند سیاب، ادونیس، صلاح عبدالصبور و حتی نزار قبانی را به آسانی می‌توان دید.

در نخستین شعرهای محمود درویش، الفاظ برگرفته از واژه نامهٔ نزار قبانی فراوان است. انبوه اشعاری را که توفیق، طی دههٔ پنجاه و نیمهٔ نخست دههٔ شصت سروده ـ به ویژه از نظر هنری ـ چندان چشمگیر نیست. می‌توان گفت که این شاعر پیش از سال‌های شصت، زمانی که چکامهٔ «ما اینجا می‌مانیم» را سرود مرحله‌ای غنایی از مراحل شعر مقاومت را آغاز کرد، نقش پیشگامانه‌ای را به عهده داشته است.

سمیح القاسم در سال ۱۹۷۳، که در تاریخ شعر مقاومت، سال تعیین کننده ای به نظر می‌آید، چکامهٔ «ارم» را منتشر ساخت که به حق یکی از مهم‌ترین دستاوردهایی است که در بنیاد گذاری شعر مقاومت، تاثیر داشت. در آن هنگام، محمود درویش برای نشر سومین کتابش ـ عاشقی از فلسطین ـ آماده می‌شد. در این کتاب، تلاش تدریجی به سوی رهایی از تاثیر شاعران پیشکسوت، در آثار شعری اش دیده می‌شود. گرایش درویش به داشتن سبك ویژه که حتی از دیگر شاعران مقاومت نیز متمایزش کند، کاملاً محسوس است. آشکار است که سال ۱۹۶۷، سال تولد شعر مقاومت بوده که در آن واژهٔ حامل فریاد فلسطینیان در چهار گوشهٔ جهان طنین افکنده است. برای نمونه، درخشش انقلاب توانست از «فدواطوقان» شاعرهٔ رمانتیك ذهن گرا، شاعره‌ای میهن دوست بسازد که اندیشه‌اش، تعبیری از جنبش نوین تاریخی و بیانگر نبرد ملتش در راه آزادی باشد. این امر در بارهٔ توفیق زیاد و دیگران نیز صدق می‌کند. بدین معنا که انقلاب، خون جدیدی در پیکر انسان فاجعه دیده جاری ساخت و پدیده‌های مختلف زندگی را در برگرفت.

ب) مرحله غنایی ـ تراژیك:

شعر پایداری در نیمه دوم دهه شصت، مرحله‌ای را از سر گذراند که می‌توان آن را مرحلهٔ غنایی ـ تراژیك نامید که در آن شعر بر لرزش احساس و رانش وجدان سرشار از احساس فاجعه، قرار داشت. نمونهٔ این مرحلهٔ آکنده از عواطف ژرف و متین، مجموعهٔ اشعار «پایان شب» محمود درویش است. اما شاعری دیگر ـ یعنی توفیق زیاد که از «درویش» مسن‌تر است با شعرهایی که از بهترین آثار شعری فلسطین و از زاری و زبان خطابه به دور است، در استوار ساختن این مرحلهٔ کوتاه از مراحل شعر مقاومت، مشارکت کرد. این چکامه‌ها با گرمی و اصالتشان، مردم را به خود جلب کردند. توفیق زیاد، شور بختی فلسطینیان را به ترانه‌ای مطبوع ـ آمیخته با نوعی مستی ناشی از اندوه ـ بدل ساخت که وجدان سرنوشت بی آلایش، آن را به حرکت در می‌آورد. اما مفردات این ترانه، با وجود دردها و غم‌های تازه اش، بیش از آن که از سکرات مرگ آکنده باشند، خوشبینی واشراق وعشق به زندگی را در گنجینه دارند. شاید برجسته‌ترین محتوای آن، اصرار ستیهنده‌اش برعزم و تصمیم و ادامهٔ زندگی است.

مرحلهٔ غنایی ـ تراژیك، خوشبینی انقلاب، خیزش آشکار آن و عناصر روحی فراگیری را که در تاریخ فلسطین رسوخ یافته بود، در بر گرفت. از آنجایی که توفیق زیاد، نخستین پیشاهنگ این مرحله بود، محمود درویش با سرودن شعر «سر حان در کافه‌تریا قهوه می‌نوشد» از نقطهٔ پایان آن قرار می‌گیرد. شعر پایداری با این چکامه که دارای شیوهٔ بیانی تازه ای است، وارد مرحلهٔ «شکل غوطه‌ور در عمق» و زبانی که می‌توان دراماتیك یا آمیخته‌ای ذهنی ـ غنایی توصیفش کرد، شد.

در موضوع‌های محوری مرحلهٔ غنایی ـ تراژیك، پنج کانون وجود دارد:

۱ـ زمین: اشیاء در شعر پایداری بر محور بالنده‌ای حرکت می‌کنند که همانا چهرهٔ زمین است که هم رخسارهٔ میهن و هم بیان مفهوم شرافت و زندگی همراه با امنیت و آرامش است. در همان حال ـ زمین ـ این نماد جاودانهٔ سترگ در عناصر بیان، حل می‌شود که به گونه‌ای سیستماتیك بر صفحهٔ شعر پراکنده می‌شوند. گندم، زیتون، پرتقال، گل، گیاه، پرستوان و گنجشکان، چونان عناصری نمایان می‌شوند که گویی از سوی زمین، وکالت دارند و زمین به سان باطن در ظاهر آنها جای دارد. آنها همپایهٔ مجسم مقولهٔ زمین‌اند.

۲ـ نوزایی یا تولد دیگر: پیوند با زمین به پیوند باطبیعت (گسسته از رابطه‌های رمانتیك) و ارتباط با طبیعت به پیوند باتموزگرایی[۱] یعنی نوزایی جاودانه می‌انجامد تولد دیگر در شعر پایداری، بعدی تاریخی یا سیاسی به خود می‌گیرد. فاجعهٔ فلسطینیان در سال ۱۹۴۸ ـ مرگ در «ناخودآگاه شاعران» است و انقلاب، تولدی دیگر است و نوساز زندگی. بدین سان، انقلابی که در نیمه‌های دههٔ شصت زبانه گرفت به منزلهٔ قیامت مسیح یا «رستاخیز تموز در بهار» بود.

احتمالاً در مرحله غنایی ـ تراژیك، نوعی پیوند نزدیك میان این رستاخیز بهاری و رویکرد واژگان شعر مقاومت به پرستشی تازه ـ پرستش بهار با طراوت و شاداب ـ پدید آمده است.

رستاخیز زمین یا تولد دیگر، جایگزینی «هنری ـ ناخودآگاه» از رستاخیز خود ملت است. سمیح القاسم با یك بیت شعر که حالت نمادینش از صراحتش بیشتر است، بازگشت دوباره به حیات را بیان کرده است:

«اگر ساقه‌ام، قربانی تیشه‌ها بوده؛ خدایی است

ریشه‌ام در خاك، آماده و هوشیار»

اگر واژه نامه شعر و پایداری در مرحله غنایی بررسی گردد آشکار می شود که در زبان شعر مفردات دال بر جریان زنده خاك، مفردات غالب‌اند. از آن میان: کشتزار، داس، خیش، کج بیل، شیر، ماست، عسل، رودخانه، دریا، ابر، باران، نان، گیاه، روغن، گنجشکان و......

بدیهی است که چیره‌گی این گونه واژه‌ها، تصادفی نیست. بلکه نشانه‌ای است ناب از جریانی سرزنده و کنایه‌ای است نامستقیم از تولدی دیگر که برنایی ژرفی را در وجدان عرب‌ها به طور عام و فلسطینی‌ها به طور خاص، سامان می‌دهد. اما تصویر دال بر تمایل به نوجویی در سبك غنایی شعر مقاومت بسیار است. گاهی به سان این سخن محمود درویش، صریح و آشکار است:

«بگذار سرزمینم، قیامتی باشد» یا این کلام او: «در میهن شیدایم، مرگ و تولد همزادند». گاهی نیز مستتر است همانند این سخن وی: «من وصیت کرده‌ام، قلبم به سان درخت غرس گردد و پیشانی‌ام کاشانه‌ای شود. برای چکاوك ها».

۳ـ تمایل به ماندن در میهن و پایداری در برابر اشغالگران: این، نوعی از پیوسته بودن رستاخیز یا پایبندی به زندگی است. هیچ شاعر مقاومی در سرزمین اشغال شده نیست که اندیشهٔ مقاومت را عرضه نکرده باشد. توفیق زیاد می‌گوید:

اینجا
چون دیوار
بر سینه‌هاتان می‌مانیم
و صبورانه
چون خرده‌ای شیشه
در دهانتان
و توفانی از آتش
در چشمانتان
به پا می‌کنیم
ور گرسنه شویم
خاك می‌خوریم و کوچ نمی‌کنیم

سالم جبران می‌سراید:

در اینجا می‌مانیم
چون بلوط، به سان صخره‌ها
همانند عروسان زیتون
چون خرنوب، برفراز کوه‌ها
و به سان رودباران

حتی یك مجموعه از اشعار محمود درویش ـ که درسرزمین اشغال شده منتشر شده ـ از پایبندی به میهن و زمین تهی نیست. حقا که این کشش پیوسته به ریشه دواندن درزمین، نتیجهٔ منطقی فشار وهراس افکنی دشمن علیه عرب‌های میهن اشغال شده است که قصدش کوچاندن آنان و خلاصی یافتن از تهدیدشان بر ضد کیان ساختگی اوست.

پایبندی به خاك میهن، به آفرینش موضوع «انتظار بازگشت آوارگان» انجامید. «سمیح القاسم» در بسیاری از چامه‌هایش و «توفیق زیاد» در «رجوعیات» ـ بازگشت‌ها ـ این پدیده را به خوبی نشان داده‌اند.

۴ـ میراث فرهنگی توده‌ها: اشتیاق به میهن و زمین، پناه بردن شاعر به میراث فرهنگی توده‌ها را مطرح ساخت تا بر حق ملت فلسطین در سرزمینش تاکید ورزد و این ادعا را که فلسطین «سرزمین اسراییل» است، رد کند.

شاعر پایداری، میراث فرهنگی توده‌ها را همچون سند وجود یا حضور تاریخی به کار گرفت و این درحالی است که میراث فرهنگی، تنوع هنری را به شکل شعری معینی پذیرا نیست. شاید سمیح القاسم بهترین کسی است که در این زمینه برتری خود را نشان داده و کاربرد میراث فرهنگی مردم را ـ که گواه حضور ملی استوار و کهن و شاهد وجود فلسطینیان در میهنشان از پگاه تاریخ است ـ به خوبی انجام داده است. وی می گوید:

در کتاب ها چیزهای شگفتی هست
اما «رباب»[۲] مرد نابینا
و آثار کاروانسراها و آغل ها
تکذیبشان می کند.

«رباب» مرد کور و کاروانسرای روستا و آغل چهار پایان، دلایل مادی قاطعی است به این که فلسطینیان از قدیم، این ترکهٔ مردمی ساده را از نیاکانشان به ارث برده اند.

۵ـ ملت گرایی عربی: فلسطینی اگر از بعد ملی خود تغذیه نکند، آوارهٔ بی‌ریشه‌ای خواهد بود. جدا کردن مسالهٔ فلسطین از ژرفای ملی آن، امری است که فقط به دشمن صهیونیست خدمت می‌کند. سمیح القاسم یکی از کسانی است که در نمایاندن این گرایش در آثار شعری خود موفق بوده است.

شعر کوتاهش به نام «این چنین» نمونه‌ای از این موج در شعر مقاومت است و نیز شعر «لیلای عدنی» که ابعاد ملی و نبرد میهنی فلسطینیان تاروپود آن را تشکیل می‌دهد. شعر «بنویس من عربم» محمود درویش نیز نمونهٔ دیگری است. موضوع «ملی» در این یا آن شعر شاعران سرزمین اشغال شده، جای گرفته است.

شعر پایداری، پیوستگی خود را با تاریخ، جذب واقعیت در وجدان خویش، بیان عدم پذیرش شکست و پذیرش چالش‌های سخت را به اثبات رسانده است. هم چنین این شعر ثابت کرده که نه تنها خود برآمدهٔ انقلاب است بلکه برانگیزندهٔ انقلاب درجان‌ها و بیانگر قدرت ادامه آن نیز هست.

شعر پایداری، چندان که خود، انقلابی درجان و زبان و واقعیت است، تقلیدگر انقلاب نیست. حقا که شاعران سرزمین اشغال شده ـ همگی ـ رزم آورند. «ما شعر نمی نویسیم بلکه مقاومت می کنیم». از این رو، این سخن سرایان به هنگامی که دشمن، عرب‌ها را از ایجاد یك پیشاهنگ سیاسی راهبر در میهن اشغال شده محروم ساخت، وظایف رهبران سیاسی مردم را نیز به دوش کشیدند. ■

---

* مقالهٔ بالا ترجمه‌ای است از «شعر المقاومه» برگرفته از دایرة المعارف (دانشنامه) فلسطین.

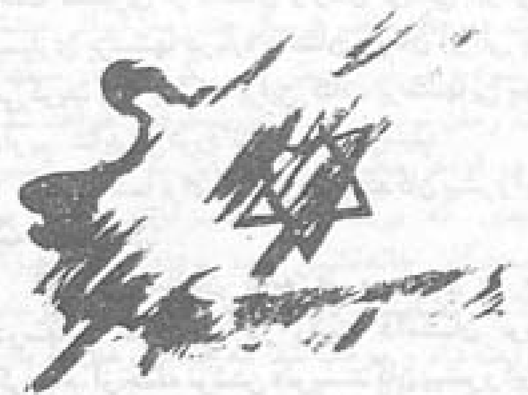
۱ـ منسوب به «تموز»، خدای مراتع و نگاهبان رمه‌ها نزد بابلیان. لقب «چوپان» را به او داده بودند و تصور می کردند که هر ساله می‌میرد و با فرا رسیدن سال نو، زندگی را بازمی‌یابد.

۲ـ «رباب» از آلات موسیقی قدیم که ـ علاوه بر ایران ـ درحال حاضر در میان روستاییان و چادرنشینان عرب رایج است. م

● شعر مقاومت، پیش از پیدایی انقلاب فلسطین، مرحلهٔ تقلید و پیروی از آزمون شعری رایج در عراق، مصر و لبنان را از سر می گذراند

● «انقلاب» توانست از «فدوا طوقان» شاعره رمانتیك ذهنگرا، شاعره‌ای بسازد که اندیشه‌اش تعبیری از جنبش نوین و بیانگر نبرد ملتش در راه آزادی باشد

● شعر پایداری، پیوستگی خود را با تاریخ، جذب واقعیت در وجدان خویش، و بیان عدم پذیرش شکست را به اثبات رسانده است





* رمان نویسی به عنوان یك كار جدی در میان نسل جدید تلقی شده است، و می بینیم که هر سال چند رمان ایرانی منتشر می شود و می توان پیش بینی کرد که در سالهای آینده رمان نویسی در ایران شکوفاتر خواهدشد.

* وقتی پنج رمان نویس داشته باشید بعید است که یکی از آنها شاهکاری خلق کند، ولی از حاصل کار پانصدنفر رمان نویس، به احتمال زیاد یك شاهکار خلق می شود.

* رمانهای ایرانی قطعاً از رمانهای موجود در ترکیه خیلی بهترند.

● گفتگو با محمدعلی سپانلو دربارهٔ رمان و داستان

نهضت رمان نویسی امروز ایران، رودخانه‌ای است در جریان



□ شما را از سالها پیش به عنوان شاعر شناخته‌ایم به تعبیری تا حدی نقادانه می‌توان شما را شاعر داستانسرا هم نامید. این تعبیر و تلقی بیشتر ناظر است بر منظومه‌های شما. البته می‌دانیم که در کارنامه هنری‌تان یك مجموعه داستان کوتاه با عنوان «مردان» هم وجود دارد، و خود نشانه ای است از گرایش و تعلق خاطر شاعری جستجوگر و پرکار به داستان و داستان نویسی، این گرایش وتعلق خاطر وقتی بارزتر جلوه می کند که کتاب نمونه‌وار «باز آفرینی واقعیت» و همچنین کتاب «نویسندگان پیشرو ایران» شما را در نظر آوریم. «نویسندگان پیشرو ایران» که تاریخچه‌ای است تفسیری از داستان و رمان نویسی ایرانی. به بسیاری پرسشها درباره داستان و رمان ایرانی پاسخ می گوید، و ما با تکیه براین کتاب پرسشهایی پیوسته داریم. شاید بی‌مورد نباشد اگر بپرسیم:

انگیزه شما برای نوشتن «نویسندگان پیشرو ایران» چه بوده است؟

■ طی سالیان بنابه ضرورت و به خاطر درسهایم کارهایی در زمینه داستان نویسی کرده‌ام، از جمله نوشتن «نویسندگان پیشرو ایران». این کتاب را به عنوان تاریخ ادبیات منثور معاصر نوشته‌ام و غرض از چاپ آن هم تهیه متنی فشرده بوده است برای تدریس در مدارس عالی و دانشگاهها. البته در این کار وجه ادبی نثر معاصر را بردیگر وجوه آن مقدم داشتم، یعنی بنای کارم را برقصه کوتاه، رمان، نمایشنامه و نقد ادبی گذاشتم و باقی مطالب را به صورت ضمایم ذکر کردم.

□ در آثار گذشتگان، در تاریخ دور ادبی مملکتمان چه آثاری را می‌توانیم تا حدی نزدیك به زمینه‌های داستان و رمان امروز ببینیم؟

■ «ویس و رامین» را، صرفنظر از نظم شاعرانه اش، می توانیم یك رمان بدانیم، همین طور

«سمک عیار» و تمامی آن چه که در ایران قدیم به صورت حکایت در قهوه خانه ها نقل می شده، به یک تعبیر، نوعی رمان بوده است. اما امروزه مراد از رمان، ساخت و شکلی است که از غرب آمده و در ایران، مثل خیلی جاهای دیگر، شکل و رنگ و بوی بومی خودش را پیدا کرده است. داستان و رمان نویسی کمتر از یک قرن است که در ایران سابقه دارد...

□ یعنی از دوره مشروطیت؟

■ بله، در عصر مشروطیت که افکار عامه بیدار می‌شود و ملتی اعلام موجودیت می کند، در فرهنگ و ادبیات نیز دگرگونی عمده‌ای روی می‌دهد. از آن پس ملت دیگر «رعیت» نیست، رعیت تبدیل به «ملت» شده است و ادبیات از انحصار خواص در می‌آید و جنبه فراگیر و مردمی پیدا می کند. در این دوره است که در برخی آثار ادبی رد پای رمانهای غربی را می‌بینیم. مثلا در این عرصه «کتاب احمد» اثر «طالبوف» یا «سیاحتنامه ابراهیم بیک» اثر «زین العابدین مراغه‌ای»، نمونه‌های قابل ذکری هستند.

اما اولین رمان ژنریک فارسی کتاب «تهران مخوف» نوشته «مشفق کاشانی» است.

کما بیش تا سال ۱۳۴۰ حدود ۱۰ تا ۱۲ رمان بر شمردنی داریم. به این ترتیب می‌بینیم که بنابه اقتضا و در جریان رشد و تحول، یک جریان رمان‌نویسی فارسی در ایران آغاز می‌شود.

از سال ۴۰ به بعد رمان نویسی به شکل یک نهضت در می‌آید. یعنی به جای جزر و مدهای پراکنده وجسته و گریخته، یک موج جدی به راه می افتد. «سنگ صبور» اثر «صادق چوبک»، و «سووشون» اثر «خانم سیمین دانشور» از مهمترین آثار دوران جدید محسوب می شوند.

بعداز انقلاب نیز می‌بینیم که رمان نویسی به عنوان یک کار جدی در میان نسل جدید تلقی شده است. در حال حاضر هرسال چند رمان ایرانی منتشر می‌شود و می‌توان پیش بینی کرد که در سالهای آینده رمان نویسی در ایران شکوفاتر خواهد شد.

در اواخر حکومت رژیم سابق به علت سانسور شدیدی که برکتاب و مطبوعات حاکم بود نویسندگان خانه‌نشین شده بودند، ولی خیزش انقلاب گشایشی در عرصه کتاب و مطبوعات صورت داد و موجب شد که چندین رمان به بازار عرضه شود. (البته الان هم نوع دیگری از این خانه‌نشینی وجود دارد که علت عمده آن کمبود کاغذ است) این نیز گفتنی است که امروزه علاوه بر تهران، تلاشهای فرهنگی دیگری در بعضی مناطق کشور به وجود آمده است.

مثلاً در اصفهان جمعی از جوانان به کارهای منظم فرهنگی، ازجمله قصه نویسی همراه با نقد و بررسی شفاهی آن مشغولند. در شیراز و بالاخص در خوزستان که قلب داستان نویسی ایران بوده (و به نظرم جنگ تا حدودی این مرکزیت را از بین برده است) از این قبیل تلاشها، فراوان صورت می گیرد. اشاره‌ای به جنگ کردم، بدنیست بگویم که در تحقیقاتی که اخیراً داشته ام به این نتیجه رسیدم که در ادبیات معاصرمان یک سلسله ادبیات پشت جبهه به وجود آمده که اصل آنها هنوز به چاپ نرسیده است. بیشتر این آثار متعلق به بچه‌های خوزستان است که در گوشه و کنار کشور پراکنده شده‌اند.

□ شما به جدی شدن، یا به تعبیری حرفه ای شدن رمان نویسی، بعداز سال ۱۳۴۰ اشاره کردید. این روند را توضیح دهید.

■ دهه چهل در شکوفایی ادبیات، بخصوص رمان‌نویسی یک مقطع شاخص است. من اهمیت این دهه را مختصر ولی روشن در کتاب «نویسندگان پیشرو ایران»، با توجه به آمار نشان داده‌ام.

در آن دهه چند زمینه ادبی پدید آمد که در تاریخ ادب و هنر ایران نبوده، یا کم سابقه بوده است. مثلا داستان کودکان در دهه چهل پا می گیرد. قبل از این دوره در حوزه ادبیات کودکان چیزی جز افسانه‌های بومی (مثلاً کارهای مرحوم صبحی) وجود نداشت. ولی در دهه چهل اقلا ۳۰۰ داستان کودکان منتشر می‌شود. قبل از این دوره یک سینمای قابل قبول ایرانی هم وجود نداشت، ولی در این دهه سینمای ایرانی نیز شکل گرفت.

سینمای امروز به عنوان پیش زمینه رشد و شکوفایی به سینما و ادبیات آن دوره مدیون است. بله قبل از دهه چهل رمان‌نویسی نیز شکل منسجم و حرکت پیگیری نداشته، اما در این سالها رمان‌نویسی به گونه نهضت در می‌آید.

پیش از دهه چهل هنر نمایش فقط وقتی شکل جدی داشت که اساس کار ترجمه بود و تئاتر ملی تنها در نمایشهای روحوضی و عامیانه خلاصه می‌شد. ولی در دهه چهل تئاتر شکل جدی به خود گرفت.

حتی توجه به فرم کهن تعزیه نیز در آن دوره صورت گرفت. در دهه چهل، ما در تمام زمینه ها شاهد این تحول و رشد هستیم. مثلاً شعر نو که جریان جسته و گریخته‌ای بود شعر اصلی و اول کشور می‌شود و عمومیت پیدا می کند.

به نظر من زمینه رشد ادبیات در آن دهه ایجاد نوعی تعادل بین رفاه جامعه و سانسور بود و درست در حوالی سال ۱۳۵۰ که قضایای به اصطلاح چریک شهری به میان آمد، سانسور شدیدی در حوزه ادبیات کشور حاکم شد و جریان را متوقف کرد.

□ با توجه به دلایلی که برای رشد و شکوفایی ادبیات ایران ذکر گردید، قطعاً سالهای بعداز ۱۳۵۷ بایستی سالهای رهایی و شکوفایی ادبیات فارسی باشد. این طور نیست؟

■ دو سه سالی پس از انقلاب، براثر در هم ریختگی‌های ناشی از تغییر رژیم و آزادیهای بی‌قید و شرط، حقیقتاً ادبیات، مقهور جریانهای حاد و گوناگون سیاسی شد. در این خصوص چاپ کتابهای جلد سفید را حتماً به خاطر می‌آورید. از آن دو سه سال که بگذریم، در دوران جدید اگر مانعی برسر راه چاپ کتاب نباشد، آثار ادبی از شکوفایی و تعمیق بسیاری برخوردار خواهند بود در این جا ◀

آثار محمدعلی سپانلو

❊ شعر:

آه بیابان	۱۳۴۲
خاک	۱۳۴۴
رگبارها	۱۳۴۶
پیاده‌روها	۱۳۴۷
سندباد غائب	۱۳۵۲
هجوم	۱۳۵۶
نبض وطنم را می گیرم	۱۳۵۷
خانم زمان	۱۳۶۷
ساعت امید	۱۳۶۸

❊ قصه:

مردان (مجموعه ۵ قصه)	۱۳۴۹

❊ تحقیق:

بازآفرینی واقعیت	۱۳۴۹
در اطراف ادبیات و زندگی	۱۳۵۳
نویسندگان پیشرو ایران	۱۳۶۲

❊ ترجمه:

در محاصره (آلبر کامو)	۱۳۳۹
عادلها (آلبر کامو)	۱۳۴۲
کودکی یک رئیس (ژان پل سارتر)	۱۳۴۴
چشم انداز امروز ایران (به زبان فرانسه)	۱۹۶۷
دهلیز و پلکان (یانیس ریتسوس)	۱۳۵۷
آنها به اسبها شلیک می کنند (هوراس مک کوی)	۱۳۶۲
مقلدها (گراهام گرین)	

❊ ادبیات کودکان:

امیر حمزه صاحبقران و مهتر نسیم عیار	۱۳۴۷
سفرهای سندباد بحری	۱۳۵۳

❊ آماده چاپ:

حکایت هیکل تاریک (مثنوی داستانی)

چهار شاعر آزادی (پژوهشی در احوال و آثار عارف، عشقی، بهار و فرخی یزدی)

فرس راندن به تقریب (تأملی در شعر منوچهری دامغانی)

تعلق و تماشا (مجموعه مقالات و نقدهای ادبی

در جستجوی واقعیت (جلد دوم بازآفرینی واقعیت، شامل ۳۱ از نویسندگان جدید با تحشیه و تفسیر)

هزار و یک شعر (جنگی از مهم ترین وقایع شعری هفتاد سال اخیر ایران)

شهربندان (ترجمه مجدد از نمایشنامه در محاصره - اثر آلبر کامو)

بچه ای در ظلمت (ترجمه داستان هراس انگیزی از اچ. پی. لاوکرافت) گیوه اولیز (ترجمه زندگی و نمونه آثار)

کلمه «تعمیق» را به کار می‌برم، چون بلافاصله پس از انقلاب، شعارهای زیادی ـ با سلیقه‌های مختلف ـ در شکل هنری وارد بازار شد.

بسیاری از کسانی که می‌خواهند شعار بدهند مجبورند شعار را با یك ساخت هنری عرضه کنند ولی بعدها که با گذشت زمان یك شعار خاص فاقد ارزش می‌شود، فقط آن ساخت هنری‌اش باقی می‌ماند. ما به وضوح می‌بینیم که زمان بسیاری از آن شعارها را پالایش داده و چیزی که از آن نوشته‌ها باقی مانده، ساختمان هنری است. پس در این مورد اگر ارزشی هم باقی مانده باشد، مختص آن ساخت هنری است. به هر حال، بعد از انقلاب، چند سالی به لحاظ نبود سانسور، «ژورنالیسم» وارد ادبیات شد. منظور من از این نوع ژورنالیسم یك ژورنالیسم سالم نیست. ژورنالیسم وقتی سالم است که به اسم خود عمل کند، ولی وقتی بخواهد مثلاً در لباس مبدل شعر یا سینما حرکت کند، دیگر سالم نیست.

از سال ۶۴ به بعد ادبیات معاصر ایران وضع و موقع دههٔ چهل را به خود گرفت، ولی علت تازهٔ توقف شکوفایی ادبی در حال حاضر از بین رفتن امکانات چاپ (کاغذ، فیلم، زینك و امثالهم) است.

به یك تعبیر می‌توان گفت اگر کاغذ به دست نویسندگان نرسد دیگر نیازی به سانسور نیست. به هر حال فعلاً مانع عمدهٔ رشد و شکوفایی ادبیات در ایران مشکل فنی (کمبود امکانات) است. اکنون ما به نوعی تعادل در عرصهٔ ادبیات و هنر نزدیك می‌شویم که در این زمینه شرایط دههٔ چهل شاید تجدید شود. طبیعتاً مقصود من تجدید شرایط سیاسی نیست، بلکه می گویم از لحاظ ادبی این امکان فراهم می‌شود، زیرا نمی‌توان یك عمر چشم بست و در تاریکی شهرهای خیالی ساخت. همین که الان ما با هم نشسته‌ایم و راجع به رمان ایرانی صحبت می کنیم دال برهمین مدعاست.

بگذارید یك نکته را هم اینجا یادآوری کنم. امروزه از وظایف نویسنده و روزنامه‌نویس بسیار داد سخن داده می‌شود، اما عملاً بخش مهمی از این وظایف از یاد رفته است. وظیفهٔ روزنامه‌نویس روشنگری است، چه در زمینه خبر و چه در تحلیل و تفسیر رویدادها.

روزنامه‌نویس نباید از جوسازی‌ها بترسد، به ویژه در مورد آزادی بیان. یادتان باشد که قانون اساسی به شما حقی می‌دهد که گروههای به اصطلاح فشار نمی‌توانند آن را از شما بگیرند. روزنامه‌نویسهای ما بهتر است کارشان را بکنند، و آن گروهها و جماعاتی که خوششان نمی‌آید بروند دنبال تغییر قانون، نه تشویق روزنامه‌نگاران به بی‌قانونی. ایستادگی در مورد اصول، خود نوعی شهادت است... برگردیم به مطلب خودمان. داشتم از تاریخ رمان و رمان‌نویسی می گفتم. رمان نویسی چند سالی است که به شکل یك نهضت درآمده و از شکل جزیره‌های پراکنده بیرون آمده است. نهضت رمان‌نویسی رودخانه‌ای است در جریان و تا آنجا که من مطلعم در سراسر کشور ما بچه‌ها دارند سخت کار می کنند و اگر روزی مشکلات کاغذ و محدودیتهای چاپ برداشته شود، خواهیم دید آثاری چاپ خواهد شد که لااقل بخشی از آن آثار ماندنی خواهد بود.

□ اشاره‌ای کردید که رمان از غرب آمده است. نویسندگان ما در گرفتن شکل و ساخت و به اصطلاح از آن خود کردن قالب رمان برای ارائه مضمونها و موضوعهای اصیل تا چه حد موفق بوده‌اند؟

■ فکر می‌کنم که نسبت به کشورهای همسطح خودمان، در این زمینه موفق‌تر از همه بوده‌ایم. البته به خاطر داشتن زیربنای محکم فرهنگی. مثلاً کمترین تفاوت ایران با بعضی از کشورهای عربی در این است که ایران بیش از هزار سال سابقهٔ فرهنگی پرقدرت دارد. به هر حال آن هزار سال فرهنگ مثل یك ورزش و آمادگی درونی به ما در اقتباس از علوم جدید کمك کرده است و ایرانیان دانشهای جدید را با فرهنگشان سازگار کرده‌اند. خوب، معلوم است که وضع ایران با کشوری که فرهنگ ملی و تاریخی ندارد و همیشه از نظر فرهنگی مصرف کننده بوده است خیلی فرق دارد.

□ اگر بپذیریم که از ویژگی‌های هنر اصیل این است که در محدودهٔ خاصی از زمان و مکان محصور نشود و فراتر از زمان و مکان باشد، شاید بتوان گفت که برخی آثار ادبی و هنری جدید کشور ما از این ویژگی برخوردار نیستند. شاید چون برخی نویسندگان جدید به شدت و صرفاً تابع و متأثر از زمان هستند و به مقتضای حال، داستان می نویسند، نتوانند از قید امروز رها شوند و کار ماندگاری بکنند. این طور نیست؟

■ این موضوع فقط مختص به دورهٔ جدید و ادبیات جدید نیست. در ادبیات کهن نیز از این موارد فراوان بوده است. در دورهٔ حافظ، شاعر معروف و درجه اول زمان «سلمان ساوجی» بوده است. در دوران فردوسی، شاعر درجه اول «عنصری» به حساب می‌آمده است. در برخی آثار ادبیات کهن، جادویی وجود داشته که برزمان غلبه کرده است، چنانچه بعضی آثار در آن عصر ناشناخته و مهجور بود، ولی بعدها مطرح شد و گل کرد والان هم مطرح و زنده است و اصلاً هرچه کهنه‌تر شده، بهتر و درخشانتر جلوه کرده است.

این واقعیت تجربی را همیشه در یاد داشته باشیم که کتابهایی که به پشتوانهٔ تبلیغات یا «ملك الشعرا» بودن صاحب آن و یا بهره‌مندی آسوده و آسان از امکانات چاپ مدت زمانی مطرح می شوند، اگر حقیقت و جوهر هنری‌شان کم‌عیار و پایین باشد، بدون تردید دیر یا زود برای ابد فراموش خواهند شد و شهرت عظیم ولی گذرا را از دست خواهند داد. به هرحال این مهم است که ارزش ذاتی هراثر چه قدر باشد. هرچه میزان آن بالاتر باشد، هنرمند صاحب اثر جای رفیع‌تری را در تاریخ ادبیات پیدا می کند و در حقیقت نسلهای آینده او را تجدید می کنند، اما هنری که فقط متکی بر «خبر» باشد، با کهنه شدن «خبر» کهنه می‌شود.

مثلاً اگر قرار است من برای یکی از شهدا مرثیه‌ای بسازم و فقط به صرف این که مرگ شهید هنوز تازه است این مرثیه گل کند و جابیفتد، وقتی که چند صباحی از واقعه بگذرد، مرثیهٔ ساخته شده هم کهنه شده از بین خواهد رفت مگر این که مرثیه علاوه برخبر سوگ، دارای جمال و جوهر هنری فی‌نفسه هم باشد. این عنصر فی نفسه وقتی هم که خبر کهنه شود باقی می‌ماند. هنگامی که ما حافظ را مثال می‌زنیم، غالباً نمی‌خواهیم بدانیم که فلان غزل را به چه مناسبت و خطاب به چه کسی سروده است، این تلاءلؤ درونی آن است که زنده نگهش داشته و تازگی‌اش را تا امروز برای ما حفظ کرده است.

همین حکم راجع به آثاری هم که الان خلق می‌شود صدق می کند. با تمام این تفاصیل باید بگوییم که اقبال و بداقبالی هم در کار است. یعنی گاهی کسی که صدسال است طرد شده و به یادش نبوده‌اند، ناگهان مطرح می‌شود و از گور بیرون می‌آید. اگر شما بخواهید ده رمان بزرگ دنیا را نام ببرید یکی از این ده رمان قطعاً «موبی دیگ» اثر «هرمان ملویل» است. ولی همین رمان بزرگ پنجاه سال پس از مرگ نویسنده‌اش کشف و شناخته شد و گاهی اوقات ممکن است این پنجاه یا هفتاد سال، تا هفتصد سال هم طول بکشد! حکمش قطعی نیست. در عصر ما «الانسان کامل» به عنوان یك اثر منثور و نمونهٔ نثر زیبا مطرح می شود و می دانیم که هفتصد سال فقط گلستان سعدی به عنوان نثر زیبا مطرح بوده است، ولی «الانسان کامل» غبار زمان را کنار زده و سی سال است که مطرح شده و حالا حتی آن را با گلستان مقایسه می کنند. ممکن بود این کتاب صدسال دیگر هم مطرح نشود. پس تصادف و شانس هم در کار است. اما قانون اصلی این است که گرچه مبداء خلق اثر «زمان است» ولی اثر در بی‌زمانی شکوفا می‌شود و با تثبیت شدن در ذهن نسلها جزو میراث بشر در می‌آید.

□ باز هم از رمان نویسی حرفه‌ای صحبت کنیم. گفتید که در چند سال آینده ما باید در انتظار انتشار رمانهای با ارزش و ماندگار باشیم. ملتها برای نشان دادن هویتشان غالباً می کوشند ابتدا در عرصهٔ هنر و ادبیات بدرخشند. مثلاً امریکای لاتین توانسته است خود را، ماهیت منحصر به فرد فرهنگی خود را در ادبیات، پس از یك دوره کارهای ادبی سیاست‌زده و نشان دهد. ما امروز تبلور این تلاش را در کارهای «گابریل گارسیامارکز» کلمبیایی می بینیم. تا چند دهه قبل چه کسی فکر می کرد که نویسنده‌ای از یك کشور عقب ماندهٔ جهان سومی بتواند عرصه‌های رمان نویسی جهان را فتح کند و نوبل بگیرد؟ آیا ما هم نمی‌توانیم به این مرحله برسیم؟

و باز در ادامهٔ این سئوال بد نیست بپرسم که چرا ترجمهٔ رمان در ایران بیشتر از تالیف رمان مورد توجه قرار گرفته است؟

■ اول از ترجمهٔ رمان بگویم. در واقع ترجمه و نگارش رمان به نظر من لازم و ملزوم یکدیگرند. موفقیت یك نویسنده با شکستن حصارها و دیوارهای ذهنی‌اش امکان پذیر است. اگر قرار است رمان از مرکز ثقل خود یعنی اروپا بیرون بیاید،

و اگر قرار است این مرکز ثقل درجای دیگری قرار بگیرد، چرا ما نتوانیم این کار را بکنیم.

هرچه ترجمه رمان بیشتر صورت بگیرد، تألیف نیز همزمان با آن بیشتر می شود و طبعاً رشد می کند و یك رقابت درونی برانگیخته می شود. و اما، این که من به آینده رمان نویسی در ایران امیدوارم. علتش توجه به کمیت کار است.

از چاپ «تهران مخوف» تا سال ۱۳۴۰ تنها هفت، هشت رمان قابل ذکر در ایران نوشته شده بود، (منظورم رمانهایی است که بتواند در تاریخ ادبیات کشورمان مطرح باشد) ولی این کمیت از سال ۱۳۴۰ به بعداوج می گیرد و کمیت تا حدود زیادی برکیفیت نیز اثر می گذارد، یعنی کمیت عامل تعیین کننده کیفیت می شود. شماوقتی پنج رمان نویس داشته باشید، بعید است که یکی از آنها شاهکاری بزرگ خلق کند، ولی از حاصل کار پانصدنفر رمان نویس به احتمال زیاد یك شاهکار خلق می شود.

به هرحال معترضه می گویم که رمانهای ایرانی قطعاً از رمانهای موجود در ترکیه خیلی بهترند. به عنوان مثال من فکر نمی کنم که «کلیدر» محمود دولت آبادی با حجم فعلی اش کامل باشد، ولی اگر بازنویسی شود شاید ماندگارتر خواهد شد. «کلیدر» می تواند بازنویسی شود و یا شاید به سبك ادبیات فرنگی ـ همانطور که از «خانواده تیبو» که یك رمان چندین جلدی است، یك رمان پاکیزه ۸۰۰ صفحه ای درآوردند تلخیص شود.

ولی این نکته را می خواستم بگویم و برآن تأکید ورزم که «کلیدر» در شکل فعلی اش هم از رمانهای «یاشارکمال» بهتر است، درحالی که خواننده فارسی زبان ممکن است فکر کند که چون آثار یاشار کمال به تمام زبانهای مهم دنیا ترجمه شده از آثار فارسی و کار رمان نویسان ما بهتر است. ببینید، همین ادبیات داستانی روستایی معاصر ما از ادبیات روستایی همسایه های ما بهتر است، حتی بهتر از برخی آثار ادبیات معروف (مثلاً کارهای چنگیز آیتماتف) شوروی است. اما چرا آنها مطرح می شوند؟ چون از پشتوانه های سیاسی برخوردارند، ترکیه خودش را در اروپا مطرح کرده است. ترکها خودشان آثار خود را به زبانهای دیگر ترجمه می کنند. شوروی یك ابرقدرت است و امکان آن را دارد که کار نویسنده اش را به تمام زبانهای دنیا عرضه کند، ولی ما که از چنین امکاناتی برخوردار نیستیم، و مشکل دیگر ما این است که غالباً میانه بهترین ادبای ما با دولتهای وقت شکرآب بوده است، و دولت هم نه تنها برای شهرت نویسنده خوب مملکت همتی به خرج نمی داده، بلکه درکار نویسنده اش هم مانع ایجاد می کرده است. به همین علت است که رمان نویس یا شاعر ایرانی در سطح جهانی مطرح نشده است.

به هرحال، در عرصه رمان نویسی کمیت موجود نشان می دهد که کیفیت رو به ارتقاء است. هرچه تعداد رمان نویسهای ما بیشتر می شود، کیفیت بالاتر خواهد رفت. الان دو سه کتاب رمان فارسی به انگلیسی ترجمه شده است. البته با یك گل بهار نمی شود، و ترجمه آثار ایرانی برای یك بار آن قدرها مهم نیست، و اگر ترجمه ها ادامه پیدا کرد. معلوم می شود که کار درخشان و مؤثر بوده است. ناگفته نماند که سالهاست که روسها آثاری از نویسندگان ایرانی رابه زبان روسی ترجمه کرده اند. آنها منتخباتی از خانم دانشور، آل احمد، جمال میرصادقی، محمود کیانوش، خسرو شاهانی را به روسی ترجمه کرده اند، اما این کارگویی حکم کشیدن دستی به سروگوش ملل جهان سوم را داشته است. وقتی که اثر ترجمه شده در سطح چاپ اولش باقی بماند، انگیزه ترجمه مشخص می شود، ولی اگر اثر در آن کشورها به عنوان یك کار درجریان باقی بماند. ارزش آن مشخص می شود. مسلم است که شاهنامه فردوسی را برای کمك به ما و از روی لطف به ما چاپ نمی کنند. آنها خود را مغبون می‌دانند که چرا چنین شاهکاری را نمی شناسند. چنین کاری با کار فلان انجمن روابط فرهنگی که منتخباتی از آثار شعرای ایران را برای تشویق چاپ می کند. بسیار متفاوت است. اگر ما به آنجا برسیم که بعضی از این آثار از آن جوهره درونی برخوردار باشند که از مرزها بگذرند. زهی افتخار!

* از زمان چاپ و نشر نخستین رمانهای ایرانی بسیاری از مردم ما این تلقی را داشته اند که رمان صرفاً یك کتاب سرگرم کننده است. آیا فکر می کنید در دیگر کشورهای جهان هم چنین تلقی و برداشتی از رمان رایج است؟

* یکی از ابعاد مهم رمان جنبهٔ سرگرم کننده آن است، چه در ایران و چه در دیگر کشورهای جهان. در ایران نکته دیگری هم وجود دارد: در فقدان ضرورتهای زندگی، ادبیات یك نقش اضافی نیز به عهده می گیرد. مثلاً وقتی ژورنالیسم وظیفهٔ واقعی خودش را به نحو احسن انجام ندهد و نتواند ارائه خبر و تحلیل کند، مردم انتظار دارند که ادبیات به آنها پاسخ بدهد، خواه رمان باشد، خواه شعر، همچنین در غیاب تفریحات سالم و سرگرم کننده، بسیاری از مردم به رمان پناه می برند. به همین دلیل است که فی المثل کتاب «سینوهه طبیب فرعون» مرتباً تجدید چاپ می شود. با توجه به عللی که گفتم، در کشور ما رمان نقش ویژه‌ای را پیدا می کند که غیرقابل جایگزینی است. به هرحال، لذتی در خواندن آثار ادبی وجود دارد که پسندیده است. این لذت، بد یا منفی نیست، یکی از انگیزه‌های خواندن آثار ادبی کسب لذت است، البته لذت سالم. در تمام جهان، همین طور است، از سوی دیگر خواندن رمان‌های سنگین لذتبخش است، ولی بسیاری از خوانندگان صرفاً به قصد کسب لذت این رمانها را نمی‌خوانند، بلکه از خواندن آنها به دنبال یك اعتلای روحی‌اند.

رمانهای بزرگ «جنگ و صلح»، «سرخ و سیاه» و... این قبیل کتابها علاوه براین که، به انسان اعتلای روحی می‌بخشند، رمانهایی هستند به شدت سرگرم کننده و لذت‌بخش و خواندنی. از سوی دیگر آدم وقتی با قهرمانهای این رمانها آشنا می شود دیگر نمی‌تواند رمان را نیمه خوانده برزمین بگذارد، زیرا تمام وقایع و درونمایه های این آثار بزرگ از یك تعادل ارگانیك حکایت می کند. به هرحال، اگر هر رسانه‌ای در جامعه وظیفه اش را به درستی انجام دهد، آن وقت رمان هم پیراسته می شود و از وظایف اضافه‌ای که از او می خواهند آزاد می شود و رسالت و نقش اصلی خود را بهتر انجام خواهد داد.

* دربارهٔ تعهد و مسئولیت یك رمان نویس چه دید و نظری دارید؟

* دههٔ چهل در ایران همزمان بود با اوجگیری ادبیات متعهد. برای اولین بار نویسنده و فیلسوف معروف فرانسوی «ژان پل سارتر» آنگاژمان ادبی را مطرح کرد. این آنگاژمان انسانی و سیاسی که سارتر مبلغ آن بود و با تمام زندگی خودش نیز پشتش ایستاده بود، یك دهه ادبیات و فرهنگ جهان را تحت تأثیر قرار داد. امروز نیز بسیاری حسرت نبود سارتر را می خورند، زیرا او ادیبی بود که بالاتر از دولتها قرار داشت و شبهه وابستگی به او نمی‌رفت. با رفتن سارتر، هنوز کسی جایش را نگرفته است، کسی که بتوان او را وابسته به رژیم یا سیاستی دانست. با ادبیات متعهد مسایل گوناگونی همچون ادبیات و دنیای گرسنه، ادبیات و جهل و فقر و غیره مطرح شده معتقدم که نویسنده در درجه اول به خود ادبیات متعهد است، مرد ادیب فقط به خود ادبیات متعهد است، اما اگر ادیب به عنوان انسان از محیط پیرامونش متأثر نباشد، در واقع فاقد آن چیزی است که ما انسانیت یا «اومانیسم» می نامیم. این است تعهد انسان نسبت به کارش. برای این که کاری به سود دیگران انجام بدهیم نیازی نیست که در اثرمان خطیب باشیم، کافی است بشر بمانیم، زیرا به قول «آلبرکامو»: «من عدالت را برگزیده ام تا به زمین وفادار بمانم، و در این زمین چیزی معنی‌دار هست و آن بشر است»، هنرمند اگر از محیطش تأثیر نپذیرد خود را از مهم‌ترین مایهٔ کارش محروم کرده است، البته اگر تعهد سفارشی و ساختگی انجام گیرد، اثر تصنعی و پژمردنی می شود، چون ذات انسانی خودش را از دست می دهد، از سوی دیگر، نویسندهٔ انسان‌دوست طبعاً نسبت به زشتیهای زندگی، چون جهل، بی فرهنگی و فقر خود را متعهد می بیند، اما اگر ما این آنگاژمان را، آن طور که در دههٔ چهل در ایران و از سال ۱۹۶۰ در دنیا مطرح بوده است، رسالت اصلی هنرمند بدانیم و او را مثلاً موظف و ملتزم فقط در برابر فقر و گرسنگی بدانیم، در حقیقت به هنر و هنرمند ستم کرده‌ایم، شاید بهتر باشد که سازمان خواربار جهانی و کارشناسان آن به این مسأله بپردازند، آنها خیلی بهتر می‌توانند گرسنگی را تحلیل کنند و امکانهای از بین بردن آن را مطرح سازند. در واقع نویسنده جز این که موضوع را صادقانه طرح کند، شاید کار بیشتری نتواند کرد. به همین دلیل من فکر می کنم که باید نسبت به خود ادبیات متعهد بود و اومانیسم درونی هنرمند خواه و ناخواه علیه جهل و فقر، جباری، و همه ابتذالات عصر خودش موضع می گیرد. ◄

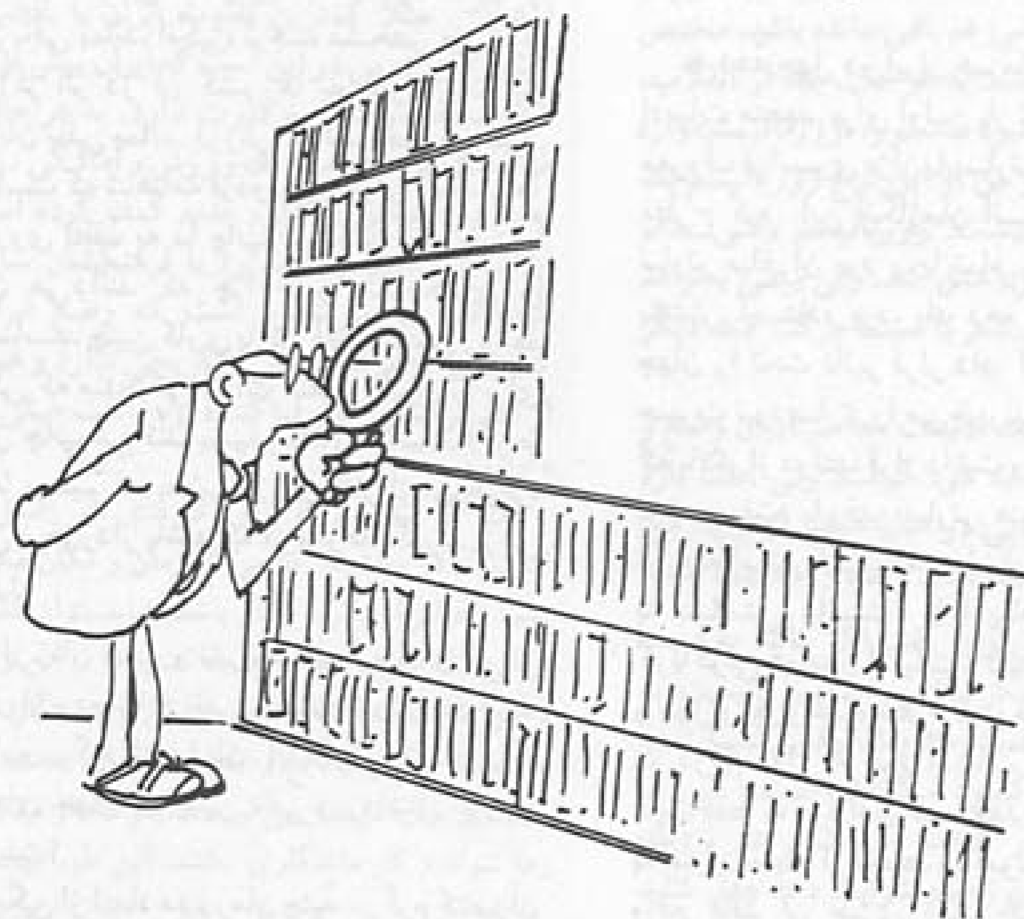
* اگر هر رسانه‌ای در جامعه وظیفه‌اش را به درستی انجام دهد، آن وقت رمان هم پیراسته می‌شود و از وظایف اضافه‌ای که از او می‌خواهند آزاد می‌شود و ساخت و مضمون اصلی خود را بهتر نشان می‌دهد.

* این نکته را می‌گویم و بر آن تأکید می‌ورزم که «کلیدر» محمود دولت آبادی در همین حجم فعلی‌اش هم از رمانهای «یاشار کمال» بهتر است.

* نهضت رمان‌نویسی رودخانه‌ای است در جریان و تا آنجا که من مطلعم در سراسر کشور ما بچه ها دارند سخت کار می کنند و اگر روزی مشکلات کاغذ و محدودیتهای چاپ برداشته شود، خواهیم دید آثاری چاپ خواهد شد که لااقل بخشی از آن آثار ماندنی خواهد بود.

* هنرمند اگر از محیطش تأثیر نپذیرد در واقع فاقد مایهٔ کار یك هنرمند است. البته اگر تعهد سفارشی و ساختگی انجام گیرد، اثر تصنعی و پژمردنی می شود، چون ذات انسانی خود را از دست می دهد.

* در ادبیات معاصرمان یك سلسله ادبیات پشت جبهه به وجود آمده که اصل آنها هنوز به چاپ نرسیده است؛ بیشتر این آثار ادبیات پشت جبهه متعلق به بچه های خوزستان است که در گوشه و کنار کشور پراکنده‌اند.



□ ضمن صحبت اشاره ای داشتید به پشتیبانی‌های سیاسی از نویسندگان غربی، شرقی، به منظور «لانسه» کردن آنها در سراسر جهان. آیا این حکم درباره برخی نویسندگان جهان سومی از جمله مارکز نیز صدق می کند؟

■ برخلاف کسانی که می‌خواهند جایزهٔ نوبل را لجن مال کنند، من معتقدم که این جایزه دارای ارزشهایی ادبی هست، ولی سیاست هم مسلماً برجایزهٔ نوبل تأثیر می گذارد. سه چهار سال قبل به یك نویسندهٔ نیجریه‌ای به نام «سوینکا» جایزهٔ نوبل دادند. او واقعاً یك نویسندهٔ درجهٔ دو و حتی درجهٔ سه است. به او جایزه نوبل دادند برای این که ـ شاید به لحاظ حفظ نوعی توازن! ـ به یك آفریقایی هم جایزه داده باشند. حسن قضیه در چیست؟ در این است که او اثرش را به زبان انگلیسی نوشت و نه به زبان فارسی که دیگر نفوذ سیاسی در جهان ندارد. زمانی که سعدی را در چین می خواندند به سرآمده است. آن زمان زبان فارسی با پشتوانه‌های سیاسی تا یوگسلاوی هم گسترش پیدا کرده بود. لازم بود که همه زبان فارسی را بدانند اما بپرسیم که چرا نویسنده‌ای مثل «بورخس» جایزهٔ نوبل نگرفت و یا نویسنده‌ای مثل «گراهام گرین» از این جایزه جهانی محروم است، ولی «گلدنیك» که او هم یك نویسنده درجهٔ دو است، نوبل می گیرد؟ روزی من به یك خبرنگار سوئدی گفتم که چرا جایزهٔ نوبل را به گراهام گرین ندادند، چون گرفتن این جایزه سالهاست که حق مسلم اوست؟ او گفت که در آکادمی نوبل یك نفر هست که صد درصد با «گراهام گرین» مخالف است و بقیه نمی‌خواهند با این شخص دربیفتند! بنابراین می‌بینیم که نوبل را بنابه ملاحظات سیاسی نیز به نویسنده می‌دهند یا نمی‌دهند و اتفاقاً این ملاحظات به نفع جهان سوم هم هست، آمدیم سر اصل سئوال. «مارکز» می گوید بهترین خواننده‌های او در ایالات متحده آمریکا هستند. بهترین و بیشترین ترجمه‌های آثار «مارکز» در آمریکا صورت می گیرد، علی‌رغم این که مارکز گرایشهای مارکسیستی دارد و ورودش به آمریکا ممنوع شده است، ولی بیشترین تبلیغات را برای شناخته شدن مارکز در آمریکا می کنند، چون آمریکا «آمریکای لاتین» را جزیی از خود می‌داند شاید بدانید که «دکترین مونرو» چه بود؛ براساس این دکترین آمریکا تا جنگ جهانی دوم در کار اروپا و آسیا دخالتی نمی‌کرد. در جنگ دوم جهانی بود که چرچیل آمریکا را به آسیا و آفریقا کشاند و گفت: «ما نمی‌توانیم این مستعمرات را نگاه داریم، شما بیایید آینده مستعمرات را به عهده بگیرید». ولی هنوز خاطرات «دکترین مونرو» آن قدر باقی است که آمریکا قارهٔ آمریکای لاتین را از آن خویش بداند و نویسندگان آن منطقه را لانسه و مطرح کند اما این هم واقعیتی است که «گابریل گارسیا مارکز» نویسندهٔ خلاق و درخشانی است، از طرفی این واقعیت وجود دارد که وقتی آمریکا بخواهد نویسنده ای را لانسه کند، نویسنده‌های درجهٔ دو یا درجهٔ سه را مطرح نمی کند و بدیهی است که سیاستی هم پشت این قضیه وجود دارد، ولی این گونه ملاحظات فعلاً برای ما وجود ندارد، جز در حوزهٔ کلی جهان سوم. زمانی زبان فارسی حوزهٔ نفوذ سیاسی، اجتماعی و نظامی داشت و تا آن سوی آناتولی رفته بود، امروز ولی این حوزه دیگر وجود ندارد، ما در کشور خودمان نیز با ادعاهای زبانهای دیگر روبه رو هستیم. مثلا می‌خواهند چنین وانمود کنند که مرحوم شهریار را وادار کرده‌اند که به زبان فارسی سخن بگوید وگرنه شهریار تمام اشعارش را به زبان ترکی می‌سرود! ولی خود شهریار چندین بار گفته بود که زبان فارسی را ترجیح می‌دهد، بهترین اثر ترکی شهریار «حیدربابا» است ولی چرا چنین اثری در قفقاز خلق نمی‌شود، چون شهریار جادوی سرودن شعر را از زبان فارسی آموخته است. وقتی وزارت ارشاد برای شهریار اطلاعیه می‌دهد، او را شاعر «حیدربابا» می نامد.

یعنی شهریار اثر دیگری ندارد؟ چرا. «هذیان دل»، منظومهٔ بزرگ شهریار روایت فارسی حیدربابا‌ست، به همان زیبایی. شهریار خودش زبان فارسی را انتخاب کرده است، او یك سعدی جدید بود، یعنی از همه بهتر به زبان سعدی نزدیك شده بود و هیچ ستم زبانی بر او نرفته که توانسته با این زیبایی به فارسی بسراید. وقتی هم که «حیدربابا» را سرود، کسی جلو او را نگرفت، ولی این که چرا «حیدربابا» بهترین شعر ترکی در قفقاز و ترکیه است، علتش جادوی زبان فارسی است که در کار شهریار تجلی

کرده بود.

□ در برخی رمانهای معاصر اثری از قهرمان پروری‌های متعلق به دورانهای ماضی می‌بینیم. در این مورد چه نظری دارید؟

■ ببینید، بشر مجموعه‌ای است از نسبت‌ها. اساطیر، که بیشتر هم در شعر مطرح می‌شوند و جهان را تقسیم می‌کنند، یکی مظهر خرد است، دیگری مظهر پلیدی و آن یکی مظهر جنگ و الی آخر... چنین دیدی، دید اساطیری است.

نقش اساطیر در برخی از هنرهای ظریف هنوز هم کارساز است، ولی در رمان، مخصوصاً رمان رئالیست که در حقیقت پر تولیدترین رمانهای جهان است، از قرن نوزدهم به بعد قهرمان پروری رمانتیک کنار گذاشته می‌شود. اگر کسی مثل «ژان والژان» که یک قهرمان آثار رمانتیک است در آثار «بالزاک» دیده شود، این امر انحرافی برای بالزاک محسوب می‌شود. در «مادام بواری» اثر فلوبر شخصیت همهٔ آدمها مثل واقعیت زندگی دارای سایه روشن است، هیچ کس نیست که کامل باشد، چه در خوبی و چه در بدی، اما این کار به همین سادگی که گفته می‌شود البته انجام نگرفته است. بگذریم، از توصیه‌هایی که امروزه در کلاسها به شاگردان جوانم می‌کنم این است که سعی کنند کاراکترهای منفی اثر خود را بشناسند، چون کاراکتر منفی هم به یک معنی از نوعی حقانیت برخوردار است، و برای اعمالش دلایلی دارد. به هرحال، نویسنده نباید قهرمانی را انتخاب کند تا بقیه در سایه او قرار بگیرند. در حال حاضر در بعضی آثار ادبی ما هنوز «قهرمانان» وجود دارند. مثلاً در تمام آثار یك نویسندهٔ جنجالی که بی‌گمان شما هم او را خیلی خوب می‌شناسید، فقط یك قهرمان وجود دارد که آن «قهرمان» هم خود آقای نویسنده است، حتی اگر با ضمیر سوم شخص از او صحبت کند، و باقی افراد و شخصیتهای آثارش در تاریکی قرار گرفته‌اند، باقی شخصیتها هیچ‌اند و هریك فقط شمه‌ای از اخلاق قهرمان را دارد. همه می‌خواهند «قهرمان» را مطرح و موجه کنند.

البته این نویسنده برای این که در آثارش از قهرمان پروری بگریزد و این نقص بزرگ کارهای خود را بپوشاند. یك رشته فسادها و بدبختی‌ها را نصیب قهرمانش می‌کند. و با وجود این، باز هم اوست که قهرمان است، چون در سراسر اثر از حمایت ضمنی نویسنده برخوردار است. برعکس آن آدم متوسط داستانهای «اسماعیل فصیح» که همیشه اول شخص مفرد است و شاید خواننده فکر کند که خود نویسنده است، هیچ وقت از سوی نویسنده حمایت نمی‌شود و به قول معروف چیزی توی کیسهٔ خودش نمی‌گذارد. برخی نویسندگان فکر می‌کنند اگر قهرمان را در ضمیر سوم شخص معرفی کنند، توانسته‌اند به اصطلاح آب را گل‌آلود کرده، چهرهٔ خود را پشت کار بپوشانند، ولی خوانندهٔ باتجربه می‌فهمد که چه کسی مورد حمایت نویسنده است.

فصیح در نوشتن رمانهای سرگرم کننده در واقع از نوع اروپاییش از حرفه‌ای‌ترین نویسندگان ایران است. آدم ماجراهای کتابهای او را مثل موضوعهای کتابهای پلیسی تعقیب می‌کند.

□ در واقع یك نویسنده خلاق و هنرمند می‌تواند به منفی‌ترین چهره‌ها نیز نگاهی شفیق داشته باشد، و این وجه ممیزه او و هرکس دیگری است که می‌خواهد در عرصهٔ هنر با تکیه بر شناخت مردم و زندگی کار کند. یعنی فکر می‌کنید بهتر است نویسنده به جای حمایت از بعضی شخصیتهای داستان خود، نسبت به تمام آنان شفقت یکسانی داشته باشد، حتی به تعبیری او باید نسبت به اشیاء هم شفقت داشته باشد؟...

■ و این درست همان اومانیسمی است که من گفتم اساس ادبیات قرن بیستم است. شاید جالب باشد بدانید که لنین، پیشوای بلشویکها، بزرگترین دشمن اومانیسم در ادبیات بوده است، چون وقتی اومانیسم را کنار بگذاری باید جانب یکی از مکاتب سیاسی را بگیری. این اومانیسم است که می‌تواند نویسنده را در بالای همهٔ مکاتب سیاسی قرار دهد.

□ به لنین اشاره کردید، و یادمان آمد که «ماکسیم گورکی» هم افرادی را که به زبان شعر یا داستان برای مرگ یك گنجشك، می‌گریند، بورژوا می‌نامد و آنها را می‌کوبید.

■ اتفاقاً آثار خواندنی «گورکی» نیز در سالهای شروع کارش، در دوران تزاری نوشته شده است. بعدها همین گورکی بود که ندای سانسور سرداد. می‌دانید که گورکی در آغاز منشویك بود. تمام هنرمندان روسیه که ضد تزار و دستگاه استبدادی او بودند منشویك بودند. بعد از انقلاب روسیه «آلکساندر بلوك» که در آغاز قرن بیستم می‌توانست بزرگترین شاعر باشد و اصلا هم سیاسی نبود، رییس ادارهٔ سانسور شد و به سرعت دق کرد و مرد. بعد از اوست که «سرافیمویچ» می‌شود رییس ادارهٔ سانسور و آقای ماکسیم گورکی هم به بلشویکها می‌پیوندد و جریمهٔ زنده بودنش را با تأیید سانسور آقای «ژدانف» می‌پردازد.

□ رد پای جریانهای معاصر رمان نویسی جهان تا چه حد در ادبیات ایران دیده می‌شود و آیا اصولا لازم است که تمام این جریانها در ادبیات داستانی ما تجربه شود؟

■ نمی‌توان گفت که لازم است تمام این جریانات در ادبیات ما تجربه شود، ولی لازم است که نویسندهٔ معاصر ما از همهٔ این جریانات مطلع باشد تا مقهور آنها نشود و بتواند راه خودش را بشناسد و پیدا کند، چرا که اگر این آگاهی نباشد، ممکن است نویسنده‌ای پس از سی، چهل سال کار و زحمت، راه رفته‌ای را دوباره مجبور به طی کردن شود. به همین دلیل هرچه بیشتر آثار رمان نویسان جهان ترجمه شود، به نفع پیشرفت نویسندهٔ ایرانی است.

□ در ادبیات داستانی جدید ما گاهی رگه‌هایی پر رنگ از تاثیرپذیری و تقلید از گابریل گارسیا مارکز دیده می‌شود. شما می‌دانید چرا؟

■ واقعاً جای تردید است که مارکز و بورخس به اندازهٔ همینگوی و فاکنر در نویسندگان ایرانی تأثیر گذاشته باشند. به نظر می‌رسد که آن رئالیسم سحر شده و آن جادو و جنبل آثار آنها در فرهنگ بومی ما نیز ریشه‌هایی مشابه دارد، و شاید با بهره گیری از این تشابهات، بعضی نویسندگان فکر کنند که می‌توانند مثل مارکز بنویسند. به نظر من نقطه مشترك «بوف کور» هدایت و «صد سال تنهایی» مارکز، کافکا است. چون کافکا از نویسندگان اصلی قرن ماست. مقصود از آموختن از مارکز، فقط آموختن کاربرد آن اساطیر و جادو و جنبلهایش نیست. ادبیات فارسی پر است از این اساطیر. هزار و یك شب را ببینید. قصه‌های نظامی را ببینید. آن چه که باید آموخت، سبك است. سبك و سیاقی که مارکز ارائه می‌دهد عبارت است از آمیختن تصاویر درون و بیرون، رئالیسم و فرارئالیسم، فراواقعیت، رؤیا و تخیل، که همه می‌چرخد و برمی‌گردد به سمت واقعیت و عینیت. بیش از آن که بگوییم یافتن سوژهٔ مناسب سخت است، باید گفت اجرای آن سخت‌تر است، چه در کار مارکز و چه در کار بورخس.

□ درچند دههٔ گذشته بیشتر نویسندگان ما غالباً گرایش به نوشتن داستان کوتاه داشته‌اند و کمتر به سراغ رمان رفته‌اند آیا فکر می‌کرده‌اند که نوشتن داستان کوتاه راحت‌تر و آسان‌تر است یا تمرینی است برای این که ورزیدگی لازم را به دست آورند و بعد به نوشتن رمان بپردازند؟

■ از آنجا که نوشتن داستان کوتاه وقت کمتری می‌برد، فرصت بیشتری به نویسنده می‌دهد. یك داستان کوتاه را می‌توان بیست بار نوشت و بازنویسی کرد و تغییر داد ولی در مورد رمان این کار مشکل است. ثانیاً داستان کوتاه اصول مشخص‌تری دارد، که در مرحلهٔ تقلید و ورود به آن آسانتر از ورود به دنیای دنگال رمان می‌نماید. و سرانجام آدم ترجیح می‌دهد چیز کوتاهی بنویسد که بشود جایی چاپش کرد. البته نوشتن داستان کوتاه یا رمان محصول انگیزه‌های بیرونی و درونی است. شاید انگیزه‌های بیرونی قوی‌تر باشد. می‌توان ده داستان کوتاه نوشت و در مجله‌ها چاپ کرد و بعد هم آن را به صورت مجموعه درآورد، نه این که چهار، پنج سال بنشینی و یك رمان بنویسی و آن وقت هیچ کس چاپش نکند!

□ حرف دیگری دارید؟

■ خیلی! ولی فقط یکیش را به اشاره می‌آورم. همه‌اش از قصه حرف زدیم. بگذارید با عشق خودم، یعنی شعر مطلب را تمام کنم. مقایسه شعر و داستان معاصر فارسی: به خاطر سنت غنی شعر در کشور ما، اگر یك شاعر معاصر یك شعر درجه اول بنویسد، در تمام دنیا درجهٔ یك شناخته خواهد شد. اما داستان نویسی ما که بر سنت و میراث متکی نیست... اگر نویسندهٔ معاصر ما یك داستان درجهٔ یك (البته در قیاس داستانهای ایرانی) بنویسد، هیچ معلوم نیست که در دنیا درجهٔ یك تلقی شود. والسلام. ■

پیرامون ترجمه متون نمایشی

هرکسی را اصطلاحی داده‌اند...

بهزاد قادری

فرایند ترجمه (نمایشنامه) فقط شامل انتقال یك سلسله مفاهیم زبانی از زبان مبداء به زبان مقصد در سطحی که دال بر سخن گفتن باشد نیست، بلکه همچنین شامل انتقال نقش گفته زبانی در ارتباط با دیگر نشانه‌های مولف زبان تئاتر است.(۱)

مترجم هنگام ترجمه نمایشنامه باید از کدام خط‌مشی پیروی کند؟ آیا وی باید پیرو همان روشهای رایج در میان مترجمان دیگر انواع ادبی باشد، یعنی آیا باید متن نمایشنامه را به صورت متنی ادبی ترجمه کند، یا باید زبان را به عنوان یکی از اجزای به هم پیوسته ای بداند که به منظر نمایش هویت می بخشند؟ آیا مترجم می تواند متن را برای خواندن ترجمه کند و مسئولیت ترجمه برای اجرای نمایشنامه را به عهده کارگردان بگذارد؟ و باز اگر نویسنده، متن نمایشنامه را برای اجرا نوشته باشد، آیا مترجم می تواند به ترجمه ای نیم بند بسنده کند ـ تنها بدان امید که روزی کارگردانی آن را دوباره نویسی کند؟ در این صورت چه تضمینی وجود دارد که متن اصلی به مسلخ تحریف نرود؟ و در غایت امر، اگر مترجم متن را برای اجرا ترجمه نکند، آیا پیش و بیش از آنکه به «درام» نظر داشته باشد به قصه گویی روی نیاورده است؟ سوالهایی از این دست همیشه ذهن مترجم متون نمایشی را به خود مشغول می دارد. آنهم کسی که همیشه باید پاسخگوی هدف نویسنده نمایشنامه نیز باشد که متن را برای اجرا نوشته است.

آقای رادی در مصاحبه اخیرش در باره مشکل نمایشنامه و نمایشنامه خوان چنین می گوید: «نمایشنامه در مقابل خواننده... یك زخم دردناك در پاشنه خود دارد»

خواننده ای که ذهن خود را تنها با مطالعه داستان ورزش داده است، معمولا تك پایه می شود، و طبعاً نمی تواند به سهولت یك رمان، با نمایشنامه کنار بیاید.(۲) اما چرا؟

اگر باور داشته باشیم که نویسندگان رمان راویانی قصه گویند [که البته این در مورد بسیاری از رمان نویسان معاصر از قبیل هدایت، همینگوی، فاکنر، وولف، مان و... صادق نیست و اینان پیش از آنکه در رمانهایشان «قصه» بگویند ازآن فرارمی‌کنند وزیر پای شیفتگان ماجراهای عشقی امیر ارسلان نامدار با فرخ لقای سیمین تن و توطئه های مادر فولادزره و قمر وزیر مکار را خالی می کنند، زیرا که این نویسندگان از تردستی همچون مارك تواین به گوش جان شنیده اند که با لحنی جدی می گوید: «آنها که در داستانهاشان ماجرا و حادثه می‌آفرینند به رذالت دامن می‌زنند.»]. باری چه راویان رمان قصه گو باشند چه نباشند، اعتیاد عمده رمان خوانان ممکن است این باشد که به جای کند و کاش در ذهنیات و تلقیات، و حالات افراد داستان، اسیر عنصر «قصه و ماجرا» شوند، زیرا که بلای راوی رمان این است که، در هر صورت، مسئولیت توصیف و توضیح و... را خود به عهده دارد و لذا خواننده بیش از آنکه تولید کننده باشد به مصرف کننده ای تبدیل می شود.



در حیطه نمایشنامه، اما، خواننده فرصتی برای «تك پایه» شدن ندارد. دنیای نمایشنامه ـ به خاطر غایب بودن راوی ـ دنیای تجسم، تخیل، و حرکت است: جایی که عمل گفتار است، و گفتار حرکت است و جانشین روانشناسی. بدین جهت، همانطور که نمایشنامه نویس برای شفافیت بخشیدن به گفتگویی کوتاه ممکن است ساعتها وقت صرف کند تا اشخاص بازی جان بگیرند و باهوای محیط خویش تنفس کنند و در عوض با صحبتهای فی البداهه خویش به محیط جان ببخشند، مترجم نیز باید از نه توی همان فعل و انفعالات زبان اشخاص بازی بگذرد تا بتواند در زبان مقصد، به جای ارائه مردگانی مومیایی، افرادی بیافرینند که از لابه لای کلمات و صفحات جان بگیرند، سربردارند، و پای بر صحنه بگذارند. البته این صحنه الزاماً نباید یکی از تئاترهای «مکش مرگ ما»ی مرکز باشد، چه نمایشنامه نویس، و به همراه او مترجم، پیش از آنکه به چنان چیزی دل خوش کنند روی صحنه پرداخته در قوه تخیل خلاق خواننده متن که در عین حال تماشاگر نیز هست حساب می کنند.

یکی از علل کم خواننده بودن نمایشنامه را، علاوه بر «تك پایه» بودن خواننده، باید زبان ناهماهنگ باروانشناسی فردی واجتماعی اشخاص بازی دانست که خود سدی است در راه قدرت تجسم خواننده، زیرا «زبانی که متن نمایشنامه با آن شکل می گیرد به مثابه نشانه ای است در شبکه ای از نشانه ها که «تادئوس کوزان» به آن شبکه نشانه های شنیداری و دیداری می گوید.»(۳)

تئاتر، به گفته «جی. ال. استیان»، مدعی است که در تماشاگر به دنبال گرفتن پاسخهای ماهیتاً ابتدائی و ساده است و به وجود آورنده چنین حالتی «فضا، حرکت، رنگ و صدا» است. «عناصری که درس خوانده ها از آن هراسان و گریزانند. زیرا تماشاگر تئاتر تا رابطه بین شاه و گدا را از طریق صدا، حالت، لباس، و رابطه مادی آن دو حس نکند، در مورد آنها به تعقل نخواهد نشست. تماشاگر در این تابلو چنان دقیق می شود که گویی دوربینی است مجهز به چندین عدسی. در تئاتر، هم از نظر ادراك و هم از نظر ارتباط گیری، تابلو باید همیشه پیشاپیش ما را برای کلام آماده سازد، و به واسطه تأثیرات تعمیم یافته و با قدرت هرچه تمامتر، تماشاگر را برای متمرکز شدن روی «کلام» نافذ و ویژه آن مهیا سازد.(۴) [تاکید از من است]

اما این کلام که خود عمل است از نظر زبانشناسان بیشتر به چه مقوله ای و چه جنبه ای از زبان نزدیکتر است؟ «فردینان دوسوسور»، زبانشناس مشهور بحث در مورد زبان را به سه مقوله محدود می کند: قوه نطق (Faculte de lang age)، زبان (la langue) و گفتار (Parole). قوه نطق همان گرایش انسان به تفکر و بیان افکار، حالات، و مقاصد خود است که خصیصه منحصر به نوع بشر است. زبان (Lang age) مجموعه قواعد دستوری حاکم برهر زبانی است که بعد «چامسکی» از آن به عنوان توانش زبانی (Competence)، یعنی توانایی های بالقوه فرد در ارائه و درك آگاهانه یا ناآگاهانه ساختارهای دستوری متناسب با آن زبان، یاد می کند. اما گفتار (Parole) که چامسکی به آن کنش زبانی (Performance) می گوید، همان نحوه سخن گفتن عینی افراد است که ضرورتاً همیشه با ساختارهای دستوری و آوایی آن زبان مطابقت ندارد.»(۵)

کار زبانشناس می تواند بررسی داده های عینی، گفتار (Parole)، باشد تا به بررسی عناصر و روابط زیربنایی این گفته ها بپردازد. «به عبارت دیگر، زبان مجموعه تمام خصوصیاتی است که ساخت گفته های گوناگون را مشخص می کنند. می توان رابطه بین زبان و گفتار را به رابطه بین صورت تصنیف شده یك سمفونی و اجراهای مختلف و متعدد آن تشبیه کرد که همه از ساخت ثابت آن تصنیف سرچشمه می گیرند ولی با آن یکسان نیستند: هر اجرا وجودی صوتی دارد، کم یا زیاد نسبت به تصنیف انحراف پیدا می کند، حاوی تنوعات و حتی «اشتباهاتی» است و نشان دهنده تعبیری خاص از آن تصنیف است.[۶] (تأکید از اینجانب است).

مثال:

منتظر (هست) م برایم وقت دادگاه تعیین کنند.
موندم که واسه‌م دادگاه بیگیرن.
منتظرم برام دادگاه بگیرن
والخ.....

اینرا باز کن.
باز کنش.
وازش کن.
بازش کن.
این رو باز کن.
اینو باز کن
والخ...

زبانشناسان معمولاً نمی گویند در دو مثال فوق فقط جملات نخست صحیح است و بقیه مهمل و بی ربط هستند. بلکه می گویند از آنجا که «افراد یك جامعه زبانی نه تنها در کاربرد زبان (گفتار) با هم تفاوت دارند بلکه از نظر نظام زیرساختی زبان که آنها آموخته اند نیز با هم فرق دارند»[۷]. تمامی این گفتارها قابل مطالعه است زیرا که از متن یك جامعه زبانی برخاسته اند نه هیولاهایی که قصدشان تباه کردن زبان باشد. بدین سان زبانشناس و نمایشنامه نویس از این حیث ـ مطالعهٔ گفتار وجه اشتراکی دارند. اولی با ضبط صوت به میان جامعهٔ زبانی می رود و گفتارها را که روبنای یك سلسله ژرف ساختهای معین هستند مورد بررسی قرار می دهد تا به اصول حاکم بر تغییرات آوایی و گفتاری دست یابد. دومی نیز ـ البته اگر در آثارش به زبان شعر به معنی اخص آن روی نیاورده باشد ـ به میان مردم می رود و گفتار آنان را ثبت می کند. هنریك ایبسن، پس از آنکه با زبان شعر وداع می کند، هفت سال در آفاق و انفس سیر می کند تا هنر ظریف نوشتن به زبان مردم را بیاموزد. زبانشناس در غایت برای این روساختها باید دلایل زبانشناختی توأم با جنبه های فرهنگی، سیاسی، اقتصادی، روانی و... بیابد. نمایشنامه نویس نیز به مطالعه جنبه های فرهنگی، سیاسی، اقتصادی، اشخاص بازی می پردازد و بنابر این برای هر فرد، زبانی متناسب با خطوط کلی موقعیت خاص زندگی او می یابد.

البته این تمام کار نیست. او پس از شناختن زبان مناسب مثلاً معلمی که در روستا تدریس می کند، باید به بازسازی هنری این زبان بپردازد. زبانی ملخص و محذوف که باید همچون شعله ای در تماشاگر بگیرد. زبانی که به قول لوئیجی پیراندللو به مثابه عمل است: «کلمات زنده ای که حرکت می کنند، لفظهای فی البداهه ای که از عمل تفکیك ناپذیرند، عبارات منحصر به فردی که قابل تغییر به هیچ عبارت دیگری نیستند و مختص شخص بازی معینی در موقعیتی معین هستند: خلاصه کلام، کلمات، حرفها، و عباراتی که نویسنده آنها را اختراع نمی کند بلکه چون خود را به جای آن فرد فرض می کند ـ تا بدانجا که بتواند جهان را از دریچه چشم او ببیند ـ [در ذهن او] جان می گیرند.»[۸]

پیراندللو این سخن را به پیروی از استاد زبان دراماتیك، هنریك ایبسن، بر زبان می آورد. او، از نظر ارائه زبان از ایبسن گرایان برجسته است. اما برناردشاو هم ایبسن شناسی زبردست است. هر کارگردان و هر مترجمی که بخواهد با ایبسن سر و کار داشته باشد باید ضمیمهٔ مقاله ارزشمند شاو، «جوهرهٔ ایبسن گرایی»[۹] را به دقت بخواند. این مقاله راهگشای بسیاری از کارگردانان نمایشنامه های ایبسن در انگلستان بوده است. اما همین نویسنده در آثار نمایشی اش درست در نقطهٔ مقابل ایبسن و پیراندللو قرار دارد. ایبسن و پیراندللو با آنکه از عناصر تراژدی کلاسیك استفاده می کنند، در زبان تأتر انقلابی به وجود می آورند. زبانی که بسیار فشرده است حال آنکه برناردشاو با لفاظی های کلاسیك مابانه اش تنها مجسمه هایی مرمرین می آفریند که به درد موزه ها می خورند. خواننده می تواند «دن ژوان در جهنم» او را با «شش هنرپیشه در جستجوی نویسنده» پیراندللو مقایسه نماید.

باری، یکی از وظائف مترجم متون نمایشی این است که متن نمایشنامه را بررسی کند و به سؤالهای زیر پاسخ دهد: آیا متن به شعر گرایش دارد یا به نثر؟ اگر متن شعر است، به کدام معنی، شعر به معنای اخص یا اعم آن؟ اگر متن به نثر نوشته شده، آیا نثری متکلف است یا محاوره ای؟ آیا در زبان نمایشنامه از کلمات شکسته استفاده شده است یا خیر؟ از زبان عامیانه چه طور؟

در این مقاله پیرامون متون نمایشی به زبان شعر بحث نخواهد شد. اما یادآوری این نکته لازم است که مترجم، ضمن اینکه ملزم به رعایت اصول شعری متن است، باید بداند که در ارائه ترجمه اثری مثل اتللو به عنوان اثری که تنها ارزش تاریخی دارد نگاه نکند. یعنی اگر مخاطبین شکسپیر آدمهای قرن شانزدهم بوده اند، او که اینك این متن را ترجمه می کند مخاطبینش آدمهای دورهٔ صفویه یا قاجاریه نیستند و لذا از حیث واژگان، تعابیر، اصطلاحات و وجوه مجاز زبان آرایشهای ضروری جدید را در متن به وجود آورد.

* نمایشنامه نویس نیز به مطالعه جنبه های فرهنگی، سیاسی، اقتصادی، اشخاص بازی می پردازد و بنابراین برای هر فرد، زبانی متناسب با خطوط کلی موقعیت خاص زندگی او می یابد.

گاه، اما، زبان نمایش ظاهراً شعر نیست، نثری است که کلام آن می رقصد. در اینجا شعر به معنی اعم آن مطرح است. اگر «براند»، اولین کار ایبسن به زبان شعر محض است، آخرین نمایشنامهٔ او، «هنگامی که ما مردگان سر برداریم» از زبان محاوره سود می جوید، اما همین زبان شگفتی می آفریند. به گفتگوی آغاز نمایشنامه که بین استاد روبك پیکر تراش و همسرش «مایا» صورت می گیرد توجه کنید. اینلو پس از مدتها به نروژ بازگشته اند و اینك در کنار چشمه های آب معدنی استراحت می کنند:

مایا: آخ، خدا!
روبك: (نگاهش را از روزنامه برمی دارد) چیه، مایا؟ چته؟
مایا: خوب به سکوت گوش بده!
روبك: (با لبخندی از سراغماض) تو می تونی بشنویش؟
مایا: چی رو؟
روبك: سکوتو!
مایا: البته که می تونم.
روبك: خب، شاید هم حق با تو باشه، عزیزم. شاید آدم واقعاً می تونه صدای سکوتو بشنوه.
مایا: به خدا میشه. اونم جایی مثل اینجا که سکوتش گوش آدمو کر می کنه.
روبك: منظورت کنار چشمه های آب معدنیه؟
مایا: منظورم همه جای این مملکته...

روشن است که در همین گفتگوی به ظاهر مختصر و ساده «سکوت» همچون بختکی جان می گیرد و نه تنها بر این دو نفر که بر تمام نروژ سایه می افکند.

مشکل اصلی دست اندرکاران ترجمه، متونی از این دست و نیز متون سرشار از زبان محاوره ای و عامیانه است. نویسندگان این گونه نمایشنامه ها هرگز زبان را عنصری دست دوم و پیش پا افتاده نمی پندارند، بلکه با اعتقاد به اینکه هر فردی بر صحنه هستی زیستی ـ روانی خاص خود را دارد، اورا آنسان که هست نشان می دهند و اعتقادشان این است که زبانی شاعرانه و مکتوب، جامه شاهان است که برازندهٔ آدمهای عادی نیست. اینان به شاه و گدای درون آدمی نظر دارند و زبان نمایشنامه هایشان وسیله ای است جهت کشف این حالات نه زینتی بی مصرف «امیل زولا» در همین زبان ساده به جستجوی شعر زندگی است:

شعر با شدت تمام در هر آنچه که هست یافت می شود، هر چیز که بیشتر به زندگی نزدیك باشد عنصر شعر آن قوی تر است...

◀

مشکل هم اینجاست: که نویسنده با موضوعها و افرادی شگفتی بیافرینند که چشم ما عادت کرده آنها را کوچك ببیند، زیرا که چشمهای ما به منظر عادی زندگی روزمره خو کرده است.... نیك می‌دانم که بسیار راحت‌تر است که به تماشاگر عروسکی خیمه شب بازی ارائه دهیم و نامش را «شارلمان» بگذاریم و با چنان روده درازی‌های کسالت باری بادش کنیم که تماشاگر باور کند دارد مجسمهٔ غول پیکری را تماشا می‌کند. آری، این خیلی راحت‌تر از آن است که کاسب کاری، آدم مسخره‌ای، آدم بی‌جبروتی از روزگار خودمان انتخاب کنیم و با چنین فردی شعر ناب بیافرینیم.[۱۰]

مترجم در هر حال و بخصوص هنگام ترجمهٔ چنین متونی باید از حالات مختلف زبان آگاه باشد. یکی از موانع کار مترجم این است که تصور کند متن شامل یك سلسله جملات خبری است، همین و بس. چنین کسی فقط به جنبهٔ خبری (Informative) نظر دارد. ارائه این جنبه خبری نیز گاه با تسلیم شدن به قالب نحوی زبان مبدأ، زبانی بی‌روح به وجود می‌آورد. در نمایشنامهٔ «مرغ دریایی» اثر چخوف، خانم آرکادینا، هنرپیشه‌ای چهل ساله که از دست پسر بیست ساله‌اش که او هم از قضا هنرپیشه و کارگردان تئاتر است عاصی می‌شود و چنین می‌گوید:

He's Wilful Conceited boy.

«این پسر هرسباز و باد کرده از عشقه. (ترجمه بهروز غریب پور، چاپ فاریاب. ص. ۲۹)

ترکیب «باد کرده از عشقه» حتی در خبر هم خدشه به وجود می‌آورد: حتماً خانم آرکادینا فکرش مختل است که چنین صحبت می‌کند! اما اگر بگوید: اون پسر مغرور و خونسردیه. آنوقت جمله فقط خبری را در مورد کنستانتین اعلام می‌کند اما به آرکادینا خدشه‌ای وارد نمی‌شود. وابسته بودن به ساختار نحوی زبان مبدأ نمایشنامه را بینهایت خدشه دار می‌کند. در همین نمایشنامه، ماشا، دخترکی بیست و دو ساله و سرخورده از عشق با تریگورین، نویسنده‌ای چهل ساله، صحبت می‌کند و سپس به بطری مشروب اشاره می‌کند و می‌گوید: تکرار نکنیم؟ (ص ۵۹)

از متن چنین برمی‌آید که ماشا می‌خواهد ببیند تریگورین باز هم مشروب میل دارد. پس اگر ماشا بخواهد فارسی صحبت کند، مترجم باید برای این قسمت فکری بکند تا به جای «تکرار نکنیم؟» معادلی پویا و طبیعی ارائه دهد. آخر ترکیب فوق در زبان فارسی باعث می‌شود که حزن ماشا ناگهان فروریزد. بهتر است ماشا بگوید «بازم بریزم؟» یا «بازم بخوریم؟» و باز در جای دیگر این متن تریگورین نویسنده در حالی که شکوه می‌کند، چنین می‌گوید: جملات و عبارات حرفهای خودمون رو جمع می‌کنم. دلم می‌خواد اونارو توی چمدان ادبیم بگذارم (همانجا، ص. ۵۱.)

در زبان فارسی تعبیر گنجینهٔ لغات و اصطلاحات داریم، اما چمدان خیلی بعید است. آخر اگر تریگورین نویسنده است باید به واژگان مرسوم در میان چنین قشری احاطهٔ نسبی داشته باشد.

مترجم نباید باور داشته باشد که ارتباط تنها شامل انتقال جنبهٔ خبری زبان است. طبق نظر یوجین نایدا، دو جنبهٔ دیگر زبان یعنی جنبهٔ حسی ـ عاطفی (Expressive) و جنبهٔ امری ـ ترغیبی (Imperative) همیشه با وجه خبری زبان عجین است. مترجم چرخ گوشت نیست که دیگر وجوه زبان را به اصطلاح له و لورده کند تا صرفاً خبری را منتقل کند. او باید تا آنجا که می‌تواند و به متن مربوط می‌شود حس بیافرینند تا خواننده بتواند جریان را احساس کند و میل به عمل در او تقویت شود.[۱۱]

به وجود آوردن این سه جنبهٔ زبان با نحوهٔ آرایش و ادای کلمات در جمله ارتباط نزدیکی دارد. در نمایشنامهٔ «آن شب که تو رو زندانی بود»[۱۲] تورو، فیلسوف مشهور آمریکا در قرن نوزدهم، که به دولت زورگوی آمریکا باج نمی‌دهد، بازداشت می‌شود و شبی را با یك نفر

* نویسنده نمایشنامه باید بر کلیه حالات اشخاص نمایشنامه احاطه داشته باشد تا با این روانکاوی بتواند تغییرات لازم را در زبان افراد اعمال کند.

عامی بیسواد به اسم «بایلی» که سه ماهی می‌شود در بازداشت دولت است، سرمی کند. نویسندگان این متن ـ «لی» و «لارنس» ـ اصرار دارند که نمایشنامه نباید صرفاً روایت تاریخ باشد، بلکه «تورو» باید نمایندهٔ نسل جوان و عاصی آمریکای قرن بیست نیز باشد و تأکید می‌کنند که «تورو» شلوار جین بپوشد و ریش تراشیده باشد. باری این فرد خطاب به «بایلی» می‌گوید:

هنری: .... خب دوست عزیز، تو را به چه جرمی آورده اند اینجا؟
بایلی: منتظرم که برایم وقت دادگاه تعیین کنند.

نخست آنکه «هنری» دارد با آدمی عامی صحبت می‌کند. کلام مکتوب بین او و «بایلی» فاصله ایجاد می‌کند. فاصله‌ای که «هنری» به خاطر شکستن آن به زندان افتاده است. از این نیز بدتر پاسخ «بایلی» است. این جمله بیشتر به دردو کلا یا قضات می‌خورد تا «بایلی»! این آدم شاخ شکستهٔ درمانده که سه ماه است بازداشت است بهتر است بگوید:

موندم که واسهٔ دادگاه بیگیرن.
یا
منتظرم برام دادگاه بیگیرن.
(انتشارات نمایش ـ سال ۶۹ ـ ص ۱۸)

مگر طرز حرف زدن افراد شناسنامهٔ آنان نیست؟ پاسخ لفظ قلمی و اتو کشیدهٔ «بایلی» به هویت او لطمه می‌زند. این فقط سوی قضیه است. سوی دیگر آن این است که اگر «بایلی» می‌گفت: «موندم که واسهٔ دادگاه بیگیرن»، فضای کلی این صحنه بیشتر جان می‌گرفت زیرا حکومتی را مجسم می‌کنیم که عالم و عامی برایش یکسان است و هر دو، اگر مشکوك به نظر برسند، سرنوشت یکسانی دارند.

سؤال اینجاست که در حالی که بسیاری از «تصدیق ششی»های این دیار به «انشعاب آب» می‌گویند: «انشای آب» و یا به جای «روز بعد ساعت سه بعد از ظهر...» می‌گویند: «فردا صبح ساعت سه بعد از ظهر...» چرا «بایلی» باید همانند ادبا حرف بزند؟ لابد در این سه ماهی که در بازداشت بوده، «عمو سام» برایش کلاس اکابر گذاشته است!

اگر مترجم شعر را، به هر صورتش، به نثر ترجمه کند باز هم نقصی در جنبه‌های حسی ـ عاطفی و ترغیبی زبان پیش می‌آید. در «میمون پشمالو» اثر اونیل، مستی چنین می‌خواند

دور، دور در کانادا، Far away in Canada,
دور، آنسوی این دریا، Far across the sea,
زنی زیبا چشم به راه من نشسته، There's a lass who fondly waits,
وخانه را به امیدآمدن من خوب آراسته. Making a home for me.
(ترجمهٔ دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی، ص ۱۵۲)

این ترجمه‌ای است که پیام را می‌رساند، اما وجوه حسی ـ عاطفی و ترغیبی آن ضعیف است. این شعر را مستی در استراحتگاه تونتابان کشتی می‌خواند. به دلایل زیر این قطعه نباید به نثر ترجمه شود:

الف) خواننده مست است و چون «کشتی بی لنگر» کرزمرّ می‌شود.

ب) حالت سرخوشی او و امیدش به یافتن زوجی «طبیعی» به نحوی نمادین در تقابل با بی عاطفگی «ینك» است. بنابر این زبانش باید تغزلی باشد.

ج) زبان در این قسمت، همچون سایر قسمتهای این نمایشنامه، در خدمت عنصر فرازبانی نمایشنامه است. زبانی که او نیز به خوبی از آن بهره می‌گیرد. «ینك» تا آنجا که ادعا می‌کند فولاد است و خاکه ذغال قورت می‌دهد و چاق هم می‌شود به همان نسبت نیز زبانی به اصطلاح چکشی دارد و همین شعر مختصر در ابتدای نمایشنامه آهنگی بین دو گفتار به وجود می‌آورد. و باز همین شعر جزئی ـ که به اصطلاح بغبغوی جوانکی است که هنوز زیاد مسخ نشده است و به جفتی طبیعی می‌اندیشد ـ با حرکت «ینك» در پردهٔ سوم آنجا که کوره‌ها را می‌تاباند در مقابل قرار می‌گیرد. در آن قسمت «ینك» مسخ شده است که با کشتی معاشقه و مغازله می‌کند. می‌توانید به «بغبغوی» قبیح او نیز در پردهٔ سوم مراجعه نمائید تا تفاوت این دو حالت بیشتر اشکار شود. از این رو

بهتر بود این شعر چنین ترجمه می شد.
اون دوراتو کانادا
اون دور دورای دریا
خوشگلکی مامانی
عشقمو بهونه کرده
خونه شو لونه کرده
منتظرم می مونه، چه خوشگل و جوونه.

پیروی از اصل تأثیر معادل (The principle of Equivalent-effect) که توسط «یوجین نایدا» احیا می شود از ارکان کار مترجم است.[۱۳] این اصل می گوید اگر جنبه ای از گفتار در زبان مبدا تأثیر خاصی برخواننده می گذارد، مترجم باید حتی الامکان سعی کند که معادل آن تأثیر را در زبان مقصد به وجود آورد. در همین نمایشنامهٔ «گوریل پشمالو» اونیل از این امر مطلع است که «ینک»، به خاطر خاستگاه زبانش، مدام دچار لغزش در ادای کلمات می شود.

مثلا «ینک» می گوید:

Can't youse see I'm trying to tink?

او به جای ادای صحیح کلمهٔ «To Think»، می گوید: «Tink». ظاهراً به خاطر رعایت خیلی از مسائل ممکن است چنین ترجمه شود.

نمی بینین دارم فکر می کنم؟

حال آنکه این جمله باید چنین ترجمه شود: نمی بینین دارم «فرک» می کنم؟

اگر کار به همینجا ختم می شد، بحثی نبود. اما می بینیم که بلافاصله بعد از سخنان «ینک» گروه همرا، کلمه «فکر» را صحیح ادا می کند و بعد یکصدا می گوید،

چو در فکر رفتی مخور غصه، می نوش کن!

و قضیه به اینجا نیز ختم نمی شود. همین «ینک» که دارد «فرک» می کند، همینجا و بقیه جاهای این نمایشنامه باید به حالت مجسمهٔ «متفکر» اثر «ردن» بنشیند. در پردهٔ آخر گوریل است که در قفس به حالت مجسمهٔ «متفکر» نشسته است و «ینک» را در چنین حالتی نمی بینیم. آیا اونیل می خواهد بین تفکر انتزاعی و تفکر در عمل تفاوتی قائل شود؟ آیا اینها لازم و ملزوم یکدیگرند یا دو عنصر متباین هستند؟ آنجا که شعر پایان می یابد، فلسفه بافی آغاز می شود.

متابعت از چنین اصلی در آثار نویسنده ای مثل ایبسن نیز ضروری است. به طور مثال در «مرغابی وحشی»، «جینا» که زنی از قشر عوام است کلمات را بد ادا می کند. «مایکل می یر» که از مترجمان برجستهٔ آثار ایبسن به زبان انگلیسی است، می نویسد: «در متن نمایشنامه به زبان نروژی «جینا» معمولا دچار لغزش در ادای کلمات می شود (مثلا به جای Pistol به معنی تپانچه می گوید، Pigstol و...)»[۱۴]

اینک با چنین شناختی که ایبسن از «جینا» دارد آیا می توان زبان او را به صورت کلام مکتوب درآورد؟ اصل جبران (Compensation) در چنین مواقعی می تواند به یاری مترجم بیاید. یعنی اگر در زبان فارسی برای کلمهٔ «هفت تیر» یا «تپانچه» توان در تلفظ اشتباهی یافت که مهمل نیز نباشد، مترجم می تواند این کمبود را در جای دیگر جبران کند. مثلا اگر جینا در جایی از متن کلمهٔ «دیوار» را ادا می کند به جای آن بگوید: «دیفار» یا «دیوال» یا «دیفال».

اما زبان اشخاص بازی خود تابعی است از متغیر شرایط زیستی ـ روانی آن فرد. بدینسان زبان اشخاص بازی عنصری شناور است که در هر مقطعی باید در خدمت حالات زیستی ـ روانی همان مقطع باشد. «اوگدن و ریچاردز» در کتاب «معنای معنی» این معنی را نمی پذیرند که «زبان تماما در خدمت انتقال اندیشه است.»[۱۵] اینان می گویند: اصولا قسمت اعظم زبان «هیچ متوجه انتقال اندیشه نیست، مگر آنکه واژهٔ «اندیشه» خود دربرگیرندهٔ عواطف و حالات نیز باشد...» به نظر آنان هرگونه مطالعهٔ زبان که فقط جنبهٔ «اندیشه» را در نظر بگیرد و از مطالعهٔ جنبه هایی که انتقال دهندهٔ حالات، تمنیات، و اهداف باشد غفلت ورزد، کاری ناقص خواهد بود. به گفتهٔ آنان «قسمتی از تجزیه و تحلیل فرایند ارتباط گیری به روانشناسی مربوط است، و اکنون روانشناسی بدان پایه رسیده است که با موفقیت از عهده این مسئولیت برآید.»[۱۶]

نویسندهٔ نمایشنامه باید بر کلیهٔ حالات اشخاص نمایشنامه احاطه داشته باشد تا با این روانکاوی بتواند تغییرات لازم را در زبان افراد اعمال کند. اگر به «گاو» ساعدی دقیق شویم، می بینیم زبان «مشدحسن» تابعی است از زندگی زیستی ـ روانی او. در تحولی که در «مشدحسن» پیش می آید زبان او نیز متحول می شود ـ او در نهایت همانند گاو «مو» می کشد. در «پلکان» رادی زبان بلبل تابعی است از وضعیت اجتماعی، اقتصادی، و اخلاقی او.

او در پلکان زندگی اش، یکبار جگرکی است، و باردیگر مقاطعه کار. زبان او نیز به فراخور حال او تغییر می یابد. بدیهی است که در متون نمایشی دیگر زبانها نیز چنین موردی صدق می کند. مترجم نیز باید از حالات روانی اشخاص نمایشنامه شناختی داشته باشد تا بتواند در زبان اشخاص افت و خیزهای لازم را به وجود آورد.

به طور مثال، برای اینکه زبان متناسب با حالات مختلف «هیالمار»، یکی از اشخاص بازی «مرغابی وحشی» را در پردهٔ دوم به وجود آوریم، شناختن حالات او بسیار اساسی است.

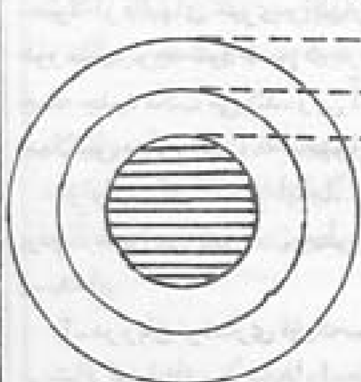
قبل از اینکه متن را بخوانیم از توصیف نویسنده متوجه می شویم که هیالمار پسر «اکدال پیر» است و حرفه اش عکاسی است، با زنی به اسم جینا ازدواج کرده است و دختری به اسم «هدویگ» دارد. اما نمی دانیم که او چگونه فردی، چگونه فرزندی چگونه همسری، و چگونه پدری است.

در پردهٔ اول او را در ضیافت شام در منزل «هاکون ورل» سرمایه دار می بینیم. روشن می شود که پدر او روزگاری مرد بزرگی بوده است که اینک با سرشکستگی زندگی می کند. همچنین معلوم می شود که او از وضعیت پدرش بسیار شرمنده است و به همین جهت هنگامی که پدرش از میان میهمانان می گذرد، هیالمار خودش را به آن راه می زند. هیالمار که در زندگی بسیار تحقیر شده است، در این پرده توسط اشرافیان و درباریها بازهم بیشتر تحقیر می شود. دوست و همکلاسی او، گرگرز، اعتقادات ساده لوحانهٔ او را در مورد پدر خود متزلزل می کند. و نیز در می یابیم که هیالمار درگذشته از شدت درماندگی قصد خودکشی داشته است اما شهامت اقدام در او نبوده است و بنابراین اینک با زندگی محقرش خو گرفته است. او در پردهٔ اول منفعل است و جملاتی که بر زبان می آورد کوتاه و بریده است، یعنی درست نقطهٔ مقابل بذله گویی ها و لفاظی های درباریان و اشراف.

در پردهٔ دوم که هیالمار به خانهٔ خویش باز می گردد زبان او برآیند نیروهای گسترده تری است که اینک در این پرده آشکار می شود. همانطور که این فرد چون بلوری چند وجهی طیفی از حالات مختلف خود را بروز می دهد زبانش نیز تابعی از این حالات است.

اگر به نمای زیر دقت شود، متوجه می شویم که زبان هیالمار در پرده دوم تحت الشعاع چه نیروهایی قرار می گیرد. گذشته او به طور کل و حرکت او در پرده اول به زبان او در پرده دوم شکل می دهد. زبانی که الزاماً نباید همان زبان پرده اول باشد.

هیالمار قبل از آغاز نمایش ←‐ ‐ ‐ ‐ ‐ ‐
هیالمار در پرده اول ←‐ ‐ ‐ ‐ ‐ ‐
هیالمار در پرده دوم ←‐ ‐ ‐ ‐ ‐ ‐



حالات هیالمار در پرده دوم به شرح زیر است:

الف) او شدیداً دچار عذاب وجدان است. نخست بدان دلیل که

* راستی آیا «هرمان ملویل» که حافظ را هم پایه «هوراس» می داند و او را جاودانه می داند، بخاطر لفاظی های اوست یا بدانجهت که زبان در نزد حافظ همچون موم است که با چربدستی تمام برای ارائه مفاهیم و تعابیر گوناگون شکل می گیرد؟

پدرش می‌داند فرزندش او را در میهمانی نادیده گرفته است، دوم بدان دلیل که او به تنهایی در آن میهمانی حضور داشته است و زن و فرزندش با همان غذای معمولی سر کرده‌اند.

ب) او که در پرده اول تحقیر شده است، از آنجا که در میان خانواده خویش چون قهرمانی جلوه می‌کند، اینك به جبران آن سرشکستگی در میهمانی، به دروغ متوسل می‌شود و می‌گوید که به درباری‌ها جوابهای دندان شکنی داده است و به اصطلاح آنها را سرجایشان نشانده است. جالب اینکه او در این قسمت چون طاووس پر و بال زیبایش را به رخ هدویگ، جینا، و پدرش می‌کشد و لاجرم به مکانیسم دفاعی همانند سازی (Identification) متوسل می‌شود. بنابراین او که اینك در قالب همان اشراف رفته است، زبانش طنینی دارد که باید به او اجازه دهد تا باد به غبغب بیندازد.

ج) او دچار حالات افسردگی و هیجان زدگی است. هر زمانی که به گذشته و حال می‌اندیشد دچار افسردگی می‌شود و هرگاه که در رویای آینده سیر می‌کند هیجان زده می‌شود. و مطنطن حرف می‌زند. همچنین او دارای مکانیسم‌های دفاعی فراافکنی و دلیل تراشی هم هست. او ادعا می‌کند که به لانه حیوانات به خاطر پدرش و همینطور به خاطر مرغابی وحشی هدویگ که در آنجا نگهداری می‌شود می‌رسد. و...

خالق چنین فردی باید زبانی ارائه دهد که جای روانشناسی را بگیرد. و بدیهی است که زبان چنین فردی نمی‌تواند اطو کرده و شق ورق باشد. زبان چنین فردی به قول ژان لوئی بارو، نویسنده نمایشنامه را وا می‌دارد که «با نفسش بنویسد نه با مغزش». و سارتر نیز می‌گوید: «اشتباه اینجاست ـ و این نکته بسیار مهم است ـ که در دهان شخصیتها کلماتی بگذاریم که غیر از کلمات روزمره مردم باشد.» [۱۸] و چنین وسواسهائی است که ایبسن را وا می‌دارد تا به پروفسور «راسموس ب. اندرسن»، استاد زبانهای اسکاندیناویایی دانشگاه ویسکانسین که از او جهت ترجمه آثارش به زبان انگلیسی کسب اجازه می‌کند بنویسد: «زبان ترجمه آثارم تا آنجا که ممکن است به گفتار معمولی و روزمره نزدیك باشد. باید در آثار نمایشی از ترکیبات پیچیده که نظیرشان تنها در کتب یافت می‌شود، مخصوصا در آثار من که در آنها سعی کرده‌ام خواننده یا تماشاگر... احساس کند شاهد گوشه‌ای از زندگی واقعی است، اجتناب شود.» [۱۹]

اما این زبان محاوره دارای چه خصوصیاتی است؟ «جورج یول» پس از بررسی آراء صاحب‌نظران، زبان محاوره را دارای ویژگیهای زیر می‌داند [۲۰]:

۱) نحوه زبان محاوره نسبت به زبان مکتوب ـ در اینجا مراد از «زبان مکتوب» همان زبان نوشتنی یا زبان ادبی است ـ کمتر منسجم است:

الف) در محاوره جملات ناتمام می‌مانند و غالبا فقط شامل یك سلسله عبارات (Phrases) هستند.

ب) از خصوصیات بارز زبان محاوره آنست که به ندرت از بند وابسته (Subordinate Clduse) استفاده می‌کند.

ج) در محاوره هرگاه نحو به سوی جمله گرایش داشته باشد، معمولا از قالبهای خبری و اظهاری جملات معلوم استفاده می‌شود. به طور مثال، توجه شود کسی که در زیر حرف می‌زند چگونه قبل از آغاز جمله جدید مکث می‌کند، و بی آنکه از بند وابسته استفاده کند، قالب جملاتش معلوم است نه مجهول.

از وقتی که آمده‌ام اینجا... البته قبلا هم تا حدودی اینطوری بودم... حس می‌کنم که... چطوری بگم؟... حس می‌کنم به آخر خط رسیده‌ام.

۲ـ در زبان نوشتاری از یك سلسله شاخص های فرازبانی استفاده می‌شود که رابطه بین بندها را معین می‌کند. اما در محاوره به ندرت از این عناصر استفاده می‌شود. مثال:

مکتوب: امروز پایش شکست، بنابراین به مدرسه نرفت.

محاوره: امروز پاش شکست، مدرسه نرفت.

مکتوب: امروز پای حسن شکست، بنابراین به مدرسه نرفت.

محاوره: حسن امروز پاش شکست، نرفت مدرسه.

مکتوب: اولاً کتاب پیش من نیست، ثانیا اگر هم بود خودم لازمش داشتم.

محاوره: کتاب پیش من نیست، (تازه) اگرم بود (خودم) لازمش داشتم.

مکتوب: خیلی خسته‌ام چون که تمام راه را پیاده آمدم.

محاوره: خیلی خستم، تمام راهو پیاده آمدم.

در محاوره بیشتر از «و»، «ولی»، «بعد» استفاده میشود.

صبحی همه چیز یخ بسته. سه درجه زیر صفر است و آلبالوها هم غرق شکوفه هستند.

(باغ آلبالو ترجمه سیمین دانشور. ص [۲۱]

رفتیم پارك، یه کم قدم زدیم، بعدش رفتیم بستنی خوردیم، «ولی» اصلا خوش نگذشت.

۳ـ اگر در زبان مکتوب بتوان اسم را به چند صفت موصوف کرد، در زبان محاوره گوینده می‌تواند «واو» عطف میان آنها را حذف نماید و آنها را یك به یك بیان کند. این بدان دلیل است که زبان مکتوب به اختصار و فشرده کردن خبر در مورد مرجع گرایش دارد، حال آنکه زبان محاوره، در اغلب موارد چنین نیست.

مکتوب: گربه ماده سیاه و چاقی روی دیوار است.

محاوره: یه گربه ماده سیاه روی دیواره... چاق هم است.

محاوره: یه گربه ماده... چاق... سیاه... روی دیواره.

محاوره: یه گربه ماده روی دیواره... سیاه و چاق.

۴ـ در حالی که جملات مکتوب از قاعده دستوری مسندالیه و مسند پیروی می‌کنند، جملات محاوره‌ای ساختمانی دارند که بیشتر برمحور موضوع یا اظهار نظر آغاز می‌شوند:

مکتوب: این کبوترها خیلی خوب می‌پرند.

محاوره: خوب می‌پرن این کبوترا!

مکتوب: اینها مال خودمان است.

محاوره: مال خود مونن اینا.

مکتوب: دفترت پیش خودت است.

محاوره: پیش خودته دفترت.

مکتوب: او آدم هنرپیشه‌ای است.

محاوره: هنرپیشه‌ایه جان تو (در مه بخوان. ص ۸۱)

مکتوب: حالش چطور است؟

محاوره: چطوره حالش؟

۵ـ در محاوره از ساختار دستوری مجهول به ندرت استفاده می‌شود. حال آنکه در زبان مکتوب، کننده کار سعی می‌کند از جملات مجهول استفاده نماید. در محاوره «من» گوینده ابایی ندارد که خود را با اول شخص مفرد آشکار نماید. نویسنده، در هنگام محاوره، بین دو صورتی که در پایین می‌آید مخیر است. اما در حالت مکتوب صورت اول ارجح است و این بدان دلیل که است که در زبان نوشتنی یا ادبی نویسنده سعی می‌کند با استفاده از ضمیر غیر شخصی یا جملات مجهول در برابر خواننده ابراز فروتنی کند.

مکتوب: این کتاب از چهار مقاله تشکیل شده است. در مقاله اول... نظریاتی درباره شالوده‌های زیستی زبان که به تازگی رواج یافته مورد بحث قرار گرفته است.

(چهار گفتار درباره زبان، نوشته محمدرضا باطنی، پیشگفتار)

محاوره: در این کتاب چهار مقاله نوشتم. در مقاله اول... سعی کرده‌ام که درباره شالوده‌های زیستی زبان که به تازگی رواج پیدا کرده بحث کنم.

۶ـ در محاوراتی که راجع به اشیاء و محیط پیرامون محاوره کنندگان باشد، می‌توان صرفا با اشاره به چیز موردنظر، مرجع را حذف کرد.

*** مگر همین زبان محاوره از فرهنگ مردم نشات نمی‌گیرد؟ مگر بسیاری از ضرب المثلها و اصطلاحات رایج از زبان همین بزرگان نیست؟ مگر «آب زیر کاه» را مردم بی‌زبان تحصیل کرده‌اند یا آنرا از ناصرخسرو و امثالهم آموخته‌اند؟**

وضعیت

باران تندی می بارد
کسی آواز می‌خواند
دو نفر به او گوش می‌دهند
دو نفر پرتقال می‌خورند

نوع اشاره

اشاره به باران
اولی با اشاره به خواننده
دومی را مخاطب قرار می‌دهد
یکیْ چشمهایش را لوچ می کند

زبان محاوره

معرکه س، نه.
خوب نفسی داره ها!

ترشه لاکردار!

در نمایشنامه ها معمولا ستون اول به صورت حرکت و ستون دوم به صورت دستور صحنه و ستون سوم به صورت گفتار ظاهر می‌شود.

۷. در محاورات، محاوره کننده می‌تواند سخنش را تهذیب یا جایگزین نماید.

اون مرده... همونیکه عصا قورت داده بود.....

دیشب.... امروز صبح که بیدار شدم....

که البته گاه این صورتها با «بدل» و عطف بیان که برای تفسیر و بیان اسم در زبان نوشتنی به کار می‌رود شباهتهایی دارد. به طور مثال مورد اول نمونه بالا با جمله زیر که در آن از عطف بیان استفاده شده است شباهت دارد.

سقراط، دانای یونان، در دادگاه خطاب به آتنیان می گوید.....

۸. محاوره کننده غالبا از واژگان قالبی استفاده می کند.

اون چیزو بده ببینم.

راش خیلی خیلی دوره.

نون و گوشت و این جور چیزارو همیشه من می خرم.

۹. در زبان محاوره ممکن است ساختار نحوی یکسانی چند بار تکرار شود.

بیرون که میرم، به آسمون نگاه می‌کنم... به آدما نگاه می کنم...

به پرنده‌ها نگاه می کنم... تا باورم بشه که زندگی هست... عشق

هست.... تلاش هست....

۱۰. در زبان محاوره، از آنجا که گوینده فی البداهه حرف می‌زند در میان سخنش مکثهایی دارد که آنها را با اصوات یا الفاظی که گاه بی‌معنی نیز هستند پر می کند:

هوم... تو اگه کاری نداری منم بی کارم....

من....ااا.... راستش از دیروز تصمیم گرفتم که...

خب... یعنی... می‌دونی چیه .... همچین دلم رضا نمی‌ده که....

باری کریستال معتقد است که اصولاً تجزیه و تحلیل زبان فی البدیهه بر حسب مقولات جمله و سازه مشکلات و موانع زیادی بر سرراه محقق ایجاد می کند.[۲۱] و در دنبال این سخن می‌توان گفت در نمایشنامه سخن فی‌البدیهه آن است که شخص بازی معینی درموقعیت معینی بر زبان می آورد. یعنی وقتی در نمایشنامهٔ «پلکان، پخدوز حرف می‌زند دیگر رادی نیست که حرف می‌زند، آدم دلال معامله جورکن حرافی است که خوب قالب می کند.

پخدوز: «دِ من می گم خیرش به درو آشنا برسه، بهتره که. والا که چی؟ مگه چیزی می‌ماسه؟ گفتیم رفیقی، راحتی، با صفایی.

انصاف نیس لقمه بشی بری تو حلق موسیو....»

نمایشنامه نویس در خلق اثرش باید به دموکراسی اعتقاد داشته باشد نه به خودکامگی. او باید اجازه بدهد که خود اشخاص عمل کنند و حرف بزنند و پی آمدش را نیز ببیند، نه آنکه خودش بی آنکه آنها را داخل آدم حساب کند با حرفهای مشعشع حوصلهٔ همه را سر ببرد زیرا کلام نمایشنامه به مثابه گلوله‌ای است که حتماً باید شلیك شود و حتماً هم باید به هدف بخورد. اگر چنین شد حاصلش رنگین کمان زیبایی از حالات و احساسات فرد است و اگر چنین نشد مسلم است که گلوله مشقی بوده است که طنطنهٔ آوایش که تمام شد کوچکترین اثری جز انزجار برجای نمی گذارد، زیرا از دل برنیامده است که به دل نشنید. وظیفهٔ مترجم نیز آن است که تا بدانجا که امکان دارد احیاگر این رنگین کمان زبان در ترجمه‌اش باشد.

گاهی نیز چنین استدلال می‌شود که زبانی که حافظ و سعدی و مولوی دارد نمی تواند به چنین زبانی گردن نهد. این چیزی نیست جز نقض غرض. این بزرگان هرگز ادعا نکرده‌اند که بانی نوع ادبی نمایشنامه هستند. دیگران هم چاسر، شکسپیر، هالوژن و گوته داشته‌اند ولی در عین این که این بزرگان برای آنها صرفاً ارزش تاریخی ندارد، از هیچیك از این نویسندگان چماقی نیز درست نمی کنند تا انواع ادبی دیگر را که به ضرورت به وجود می آیند با آن تارومار کنند. راستی آیا هرمان ملویل که حافظ را هم پایهٔ هوراس می‌داند و او را جاودانه می‌داند، بخاطر لفاظی‌های اوست یا بدانجهت که زبان در نزد حافظ همچون موم است که با چربدستی تمام برای ارائه مفاهیم و تعابیر گوناگون شکل می گیرد؟ به غزل زیر توجه کنید:

زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست
پیرهن چاك و غزلخوان و صراحی در دست
نرگسش عربده جوی و لبش افسوس کنان
نیم شب دوش به بالین من آمد بنشست
سرفراگوش من آورد و به آواز حزین
گفت کای عاشق دیرینهٔ من خوابت هست

عاشقی را که....

اگر این غزل را تا آخر بخوانیم باورمان می شود که گرچه حافظ نمایشنامه نمی نویسد، اما به زبان دراماتیك تسلط کامل دارد. به «واو» هایی که او در بیت اول و مصرع اول بیت دوم به کار می برد توجه شود. آیا می توان تمام ابیات این غزل را با یك گام خواند؟ اگر چنین باشد، حالت شیفتگی و شگفت‌زدگی راوی در بیت اول و مصرع اول بیت دوم محو خواهد شد و همراه با آن نیز حس از میان خواهد رفت.

دیگر آنکه مگر همین زبان محاوره از فرهنگ مردم نشأت نمی گیرد؟ مگر بسیاری از ضرب المثلها و اصطلاحات رایج از زبان همین بزرگان نیست؟ مگر «آب زیرکاه» را مردم بر زبان تحمیل کرده‌اند یا آنرا از ناصرخسرو و امثالهم آموخته‌اند؟ مگر «آبشان از یك جو نمی‌رود» از آن خیام نیست که می گوید:

تو مردهٔ کوثری و من زندهٔ می
مشکل که بیك جو رود آب من و تو

و باز وقتی در جواب کسی که می‌پرسد «فلان کس رفت؟» می گوئیم «پُری نمیشه.» مگر این کلمهٔ «پر» در میان همین بزرگان ما رایج نبوده است؟

همین تعبیر «... خر» به معنای احمق و ابله را از اشعار مولوی و ناصرخسرو گرفته‌ایم. یادمان باشد که اگر انصاف داشته باشیم نباید این سخن مولانا را نادیده بگیریم که بسیار نیز وصف حال است آنجا که می فرماید:

دید موسی یک شبانی را به راه
کو همی گفت ای گزیننده اله
تو کجایی تا شوم من چاکرت
چارقت دوزم کنم شانه سرت

* مترجم چرخ گوشت نیست که دیگر وجوه زبان را به اصطلاح له و لورده کند تا صرفاً خبری را منتقل کند. او باید تا آنجا که می تواند و به متن مربوط می شود حس بیافریند تا خواننده بتواند جریان را احساس کند و میل به عمل در او تقویت شود.

◀

جـامـه‌ات شـويم شپشهـاات كشم
شـيـر پـيـشـت آورم ای مـحـتـشـم
دستكت بـوسـم بمـالم پـايكت
وقت خـواب آيـد بـروبم جـايكت
ای فـدای تـو هـمـه بـزهـای من
ای بـه يـادت هی‌هی و هـيهـای من

و موسی(ع) كه از نحوهٔ حرف زدن شبان به خشم می‌آيد به او چنين می گويد:

اين چه ژاژست و چه كفرست و فشار
پـنـبـهٔ انـدر دهـان خـود فـشـار
گند كفر تـو جهان را گـنـده كرد
كفـر تو ديـبـای دين را ژنده كـرد
چـارق و پـاتـابـه لايق مـرتـراست
آفتـابی را چنينهـا كی رواست
گر نبـنـدی زين سخن تـو حلق را
آتـشـی آيـد بـسـوزد خـلـق را

آنگاه حق تعالی از در عتاب موسی در می آيد كه:

....
بـنـدهٔ مـا را زمـا كـردی جـدا
تـو بـرای وصـل كـردن آمـدی
يـا خـود از بـهـر بـريـدن آمـدی
....
هـر كـسـی را سـيـرتـی بـنـهـاده‌ام
هـر كـسـی را اصـطـلاحـی داده‌ام.

می بينيد كه شبان مولانا می گويد، دستكت و پايكت و... او خيلی طبيعی حرف می‌زند. حالا پس از گذشت چند قرن چنين بينش شگرفی از سوی مولانا، كشاورز مفلوكِ عامیِ بی در كجايی بنام «بايلی» در «آنشب كه تو رو زندانی بود» می گويد: «منتظرم كه برايم وقت دادگاه تعيين كنند»! وقتی زبان به صورت مكتوب در آيد ديگر كار تمام است!؟ و همين زبان مكتوب كلاه شرعی و جواز عبور مناسبی است برای ترجمه هايی كه مشكل بتوان فارسی ناميدشان، هرچند كه زبان آنها كتابی است. چرا ويليام فاكنر وقتی می‌خواهد به زبان فارسی با ما صحبت كند، چنين سخن می گويد؟:

«ترا غودی ما امروز وحشتی عموم و كل و جسمانی است و چنان مدتی دراز نگاهداشته شده است كه حتی امكان تحمل آن برای ما موجود شده است. ديگر مسائلی برای روح در كار نيست، تنها اين مسئله مطرح است: چه وقت منفجر خواهم شد.» (تسخير ناپذير، اثر ويليام فاكنر، ترجمهٔ پرويز داريوش، چاپ اميركبير، ص ۹.)

آخر مگر فاكنر دارد از تراژدی يونان باستان صحبت می كند كه نشود به جای آن گفت: «بلا، فاجعه، مصيبت ، و...؟» و معلوم نيست چرا مترجم به ساختار نحوی زبان انگليسی وفادار مانده و فارسی را فراموش كرده است؟! تركيب «نگاهداشته شده است» و «موجود شده است» شديداً توی ذوق می زند. و معلوم نيست چرا به واژهٔ blow up چنين نگريسته است؟ خوب، «كی منفجر می‌شوم». يعنی چه؟ بهتر بود چنين ترجمه می شد:

مصيبت ما امروز ترس جسمانی همگانی و فراگيری است كه تاكنون آنقدر آنرا بر گردهٔ خويش كشيده‌ايم كه حتی می‌توانيم تحملش كنيم. ديگر مسائل روح آدمی مطرح نيست. تنها اين سؤال مطرح است: كی آوار بر سرم فرود خواهد آمد؟

اينهم متن انگليسی آن:

Our tragedy to day is a General and universal physical fear so long sustained by now that we can even bear it. There are no longer problems of the spirit. There is only the question: When will I be blown up?

باری، غرض از اين حاشيه روی اينست كه عرض شود هر گردی حتماً گردو نيست. همانطور كه اگر كلام فاكنر وزين است بايد حق مطلب را ادا كرد، اگر اشخاص بازی نمايشنامه هم محاوره‌ای يا عاميانه و... صحبت می كنند، مترجم نيز بايد حداكثر تلاشش را به كار گيرد تا زبان مناسب آنان را احياء كند. زيرا نمايشنامه برای اجرا نوشته می‌شود نه صرفاً برای خواندن. اما اگر اشخاص نمايشنامه بايد حتماً كتابی و اتو كشيده صحبت كنند، بهتر است ابتدا بخشنامه‌ای صادر كنند كه رانندگان و دلالان و نانوايان و دانشجويان و... يا نبايد حرف بزنند يا اگر هم چنين كردند حتماً بايد كتابی صحبت كنند والاّ فلا! ■

* نمايشنامه نويس در خلق اثرش بايد به دموكراسی اعتقاد داشته باشد نه به خود كامگی. او بايد اجازه بدهد كه خود اشخاص عمل كنند و حرف بزنند و بی آمدش را نيز ببيند، نه آنكه خودش بی آنكه آنها را داخل آدم حساب كند با حرفهای مشعشع حوصله همه را سر ببرد.

يادداشتها

1. Susan Bassnett-Mcguire, TRANSLATION STUDIES (London: Methuen & Co. Ltd., 1980), pp. 124-25.

۲. اكبررادی، «تأتر هويت، تأتر آدم‌های زنده روزگار» ـ ادبستان شماره I ديماه ۶۸، ص ۱۹.

3. TRANSLATION STUDIES, p. 132.

4. J.L.Styan, DRAMA, STAGE, AND AUDIENCE, (London: Cambridge Univ . Press, 1975), p.4.

5. Jonathan Culler, STRUCTURALIST POETICS, (New York: Cornell Univ. Press, 1978), P. 9. 9.

۶. مانفرد بی‌يرويش، زبانشناسی جديد، ترجمهٔ محمدرضا باطنی، انتشارات آگاه، ۱۳۵۳ ص ۲۶ـ۲۷.

۷) همان كتاب، ص. ۲۷.

8. Luigi Pirandello, «Spoken Action», Trans. Fabrizio Melano, in THE THEORY OF THE MODERN STAGE ed. Eric Bentley (new York: Penguin Books, 1976), p. 154.

9. Ibid pp. 197-213

10. Ibid., p. 364.

11. Eugen A. Nida and Charles R. Taber, THEORY & PRACTICE OF TRANSLATION, (Netherlands: J.Brill, Leiden, 1974), pp. 24-5

۱۲. اين نمايشنامه توسط يدالله آقا عباسی و نگارنده به زبانی دراماتيك ترجمه شده است اما اين زبان توسط ناشر به زبان مكتوب تبديل شده است. لازم به يادآوری است كه اين اثر، به كارگردانی يدالله آقا عباسی در چهارمين جشنواره تأتر دانشجويان كشور كه در زمستان ۶۷ در كرمان برگزار شد، برصحنه آمد و مورد استقبال تمامی گروههای تأتر شركت كننده در آن دوره قرار گرفت.

13. Peter Newmark, APPROACHES TO TRANSLATION, (New York: Pergamon Press, 1982), p. 132.

14. Henrik Ibsen, THE WILD DUCK, Trans. M. Meyer (london: Methuen & Co LTD), 1977), p. 127.

15.16. C.K.Ogden & I.a.Richards, THE MEANING OF MEANING, (London: routledge & Kegan Paul LTD, 1972), pp.10-11.

۱۷. ژان پل سارتر، درباره نمايش، ترجمه ابوالحسن نجفی، انتشارات زمان، ۱۳۴۰، ص. ۵۰.

۱۸. همان كتاب، ص ۳۲.

19. M.Meyer, IBSEN, (London: Penguin Books, 1971), p.525.

20. G.Yule, DISCOURSE ANALYSIS, (New York: Cambridge Univ. Press, 1986), pp. 14-18.

لازم به يادآوری است كه نگارنده در توان خود نمی بيند كه راجع به مقولات زبانشناسی اظهار نظر كند. بديهی است امعان نظر استادان فن راهگشای مسائل و مشكلات خواهد بود.

21. Ibid. p. 15.



شعر معاصر جهان

شعر میهن

● هوانس گریگوریان

● ترجمهٔ روبرت مارکاریان

شاعر معاصر ارمنی «هوانس گریگوریان» در سال ۱۹۴۵ در ارمنستان به دنیا آمده است. او در سال ۱۹۷۰ از دانشگاه ایروان در رشته‌های زبان‌شناسی و ترجمه، فارغ‌التحصیل و به عنوان مترجم در یکی از روزنامه‌های ایروان مشغول به کار می‌شود. آثار وی عبارتند از: منظومهٔ «رستاخیز» (۱۹۷۴) و مجموعه‌های «ترانه‌های بدون موسیقی» (۱۹۷۵)، «پائیزی کاملاً دگرگونه» (۱۹۷۹)، «باران برای حالتی غمناک» (۱۹۸۲)، «ساعتهای کند» (۱۹۸۶). برخی از آثار گریگوریان به زبانهای انگلیسی، فرانسه و روسی ترجمه شده است. شعر زیر از مجموعهٔ «ساعتهای کند» انتخاب و ترجمه شده است.

مترجم

خاك میهن

من این ترانه را ایستاده می‌خوانم،
زیرا تو، او هستی،
او، که برای آسایشش بی‌هیچ تأملی جان فدا می‌کنند.
زیرا تو، او هستی،
او، که برایش بی‌هیچ فرمانی به جنگ برمی‌خیزند.
زیرا تو، او هستی،
هم او، که یگانه‌اش می‌خوانند،
که از دوریش در غمند،
که برایش در قهوه‌خانه‌های غریب
و در کشتیها، گریه سر می‌دهند.

من این ترانه را از ابتدا می‌خوانم،
زیرا تو، او هستی،
او، که پس از گم کردنش
دیگر چیزی برای گم کردن وجود نخواهد داشت.
زیرا بی‌تو باران، آب معمولی است،
کوهها، کلکسیون سنگها،
عشق، شکوهی عبث،
و به دنیا آوردن فرزند، جنایت است.

من این ترانه را با سری باز می‌خوانم،
زیرا تو، او هستی،
«او» که دستش برای تقدیس، باید بر سر ما فرود آید،
هنگامی که ما سفر آغاز می‌کنیم،
هنگامی که ما روز را آغاز می‌کنیم،
هنگامی که ما به سطور و اندیشه جان می‌بخشیم.

دشوار است گفتن هر آنچه که در دل است،
و بسی دشوارتر است سکوت.
و بدان خاطر از گذاشتن نقطهٔ پایان امتناع می‌ورزم...
زیرا که این ترانه باید ادامه یابد
تا زمانی که تو هستی،
تا زمانی که من هستم...



آراگون: من از خاکی غریبه‌ام

● ترجمهٔ: مهدی سمائی

لوئی آراگون در سال ۱۸۹۷ در پاریس زاده شد و در ۱۹۸۲ دیده از دنیا بست. وی در طول عمر ادبی اش به نظرگاههای متعددی روی کرد و به مرامهایی دل بست: اشعارش گاه رنگ این دارد، گاه آن.

در جنگ جهانی دوم که میهنش اسیر دست اشغالگران بود، شورآفرین‌ترین شعرهای میهنی تاریخ ادبیات فرانسه را در فراق خاك وطن سرود. آراگون هنرمندی بود که دست به دست مبارزان نهضت مقاومت داد و تجاوزگران آلمانی را از خانه بیرون کرد. او دل به محرومان سپرده بود و از این رو ـ همچون بسیاری دیگر از نویسندگان و شاعران مردمی ـ جایزهٔ ادبی نوبل به او تعلق نگرفت. آراگون را بزرگترینِ شعرسرای فرانسه می‌دانند.

شعر حاضر، ازجمله اشعار عاشقانه‌ای است که برای همسرش «الزاتری یوله» سروده است.

■

من گمشده را
پیدا کردی.
مرا که تمثیل
سنگریزه‌های ساحل بحور بودم و
می شد
چنگ چنگ در مشتم گیرند.
مرا که از اشیاء بی‌اسم و بی نشان بودم و
کسان

غافل از جوهرم بودند.
مهی بودم
که سرانگشت بر پنجره می‌زدم
در حسرت حضور بودم و بس.
حُجره‌ای درهم و شوریده
که هیچکس از کسان
گوشه چشمی به من نداشت.
فردای یك ضیافت بودم
گمشده در کاغذهای چرب و پر چَغَل جشن.
مسافری بی‌رُخصت بودم
که دزدیده در پسِ کاروان روانه بود.
جویبار کی بودم
که ساحل نشینی بددل
مرا به سنگستان دوردست کشانده بود.
آهوی جنگل بودم و
روشنایی چراغی
در ظلمات
افسونم کرده بود.

شب گرد بودم و
در گرگ و میش سپیدهٔ سحری
به سرای بازآمده بودم.

رؤیا بودم
که شبی
در محبسی تاریك
بر دیدهٔ زنجیریان گذر کرده بودم و
هنوز
آثارم به جای بود.
سرگشتگی مُرغکی بودم
که در سرایی اسیر افتاده باشد.
اثرِ حلقه‌ای بودم
که بر گرد انگشت نیازیان بر جای می‌ماند و
بی‌حجاب می‌کند
رازشان را.

گاریِ بی‌راهبری
که در واحه‌ای مجهول و بی‌سرحد رها شده بودم.
نامه تحبیب بودم
هزار پاره و
به دستِ یغمایی باد برزنها رها شده.
آفتاب سوختگیِ تموزی از تموزها بودم و
به جای مانده
بر پشت دستی از دستها.
نگاه در بدر آن کسی بودم
که به پرسشگری و دل‌واپسی
راه می‌جوید.

بار و بُنه‌ای بودم
بی‌صاحب و نشان
که در کاروانسرایی
به دست «هیچکس»
امانت سپرده بودندم.

دری بودم
گشوده به جایی
یا چه بسا
دریچه‌ای
اختیار سپرده به دست باد.

اثری بودم
به شکل دلی
درختی
که آذرخش
بجای می‌گذارد.
به جایی.

سنگی بودم
رها شده
به یادگار
در کنارهٔ راهی
که بر آن
می‌نویسند رهگذران
خطی ز دلتنگی.

دردی بودم
به رنگ خون مردگی و
هیچ سر درمانم نبود.
برگشتی‌ای گمشده در دوردست دریاها
جرس بودم و
زنگم
به سمع هیچ ساحل‌نشینی نمی‌رسید
یادی بودم
که از کهنه زخمی
در خاطری گذر کرده باشد.
اسبی رمیده بودم و
از دردِ تشنگی
به شورابی ساکن روی کرده بودم.
ناسزایی بودم
که چشمی غبارگرفته
به آفتاب نثار کند
خشم آن کسی بودم
که پس از سالها و سالها
از غربت بازبیاید و
در زیر آسمان نیلوفری خاك وطن
استحاله‌ای نبیند.
من گمشده را در صحیفهٔ سیاه شب پیدا کردی.
مرا که حرفی بودم
رانده برزبانی و
هیچ
راه بازپس گرفتنم نبود.
مرا که کوچه گرد بودم و
در پیِ یافتن ملجأ
به جایگاه آسایش اسبان روی کرده بودم.
مرا که گربهٔ خانگی بودم و
بر طوق گردنم
حك شده بود
حرفِ اوّلِ نام مالکم.
مرا که از دیرباز به جای مانده بودم
سینه پُر فریاد و
از غضب سرشار.

■

□ شعر زیر از کتاب «حدیث ناتمام» انتخاب شده.
در کتاب حدیثِ ناتمام، شاعر به زمان گذشته‌اش به دیدهٔ ملامت نگاه می‌کند. به روزی و روزگاری نظر می کند که دیدگاه مکتب دادا و سوررئالیست در دلش شیرین بود. دادخواه می‌شود. نزد خواننده به تظلم می‌رود. شعر حاضر از این دست شکوانامه‌هاست.

شاعر دفتر سیاه زندگی خود را صد پاره می‌کند. می‌دهد به دست باد. یاد تلخ روزهای قدیم را در زیر باران می‌شوید و بر آب می‌دهد. دل را پاره پاره می‌کند. خیال را. هرچه را که اثرِ پای پیشینه در آن است. سیمای تازهٔ شاعر، همان سپیده است که سر می‌زند. شاعر آرزومند آن است که این موجود تازه، این سپیده، روی سعادت ببیند. آنچه بر حال و روز خود او گذشته، بر سپیدهٔ نورسیده نگذرد.

صد پاره کرده‌ام
من مصحف حیات خود و
هرچه سروده‌ام

به آخر رسیده
حدیث نگفته‌ام.
چندی که بگذرد
جمع زمینیان
آگاه می‌شوند
از جوهرم
خمیره‌ام
آنی که بوده‌ام.
صد پاره کرده‌ام
خیل صحیفه‌ها
رخسار خود
در آینه
درهم شکسته‌ام.
من از اهالی خاکی غریبه‌ام
در دیدهٔ خورشید پُر جلال.
من دفتر سیاه حیات و
یاد گذشته را
صد پاره کرده‌ام.
نیلوفرین حجاب آسمان زمانه را
صد پاره کرده‌ام
تا
سینه به پرواز بسپرند
ابر و سحابه‌ها.

صد پاره کرده‌ام
نغمه‌ها و ترانه‌هام
وز تکّه‌های آن
دوختم چادری
زینت بالای گریه‌ها.

خاموش کرده‌ام
غرّش توپها تفنگها.
باران که درگرفت
رفتم به زیر بارش و
لبخند بر لبان
صد پاره کرده‌ام
قلب و خیال خود
از پاره‌های خرد خیال من
سر زد سپیده‌ای
ای کاش نگذرد
بر این سپیده کاش
حال قدیم من
حالی که دیده‌ای.



● نقد رمان

باغ بلور در اسلایدهای تاریک

● خیام فولادی

□ باغ بلور.
□ اثر: محسن مخملباف.
□ ۳۵۲ صفحه.
□ چاپ دوم.
□ «نشرنی»

«... جان را بگو حتی از تن بیرون رود. زندگی دیگر مرگی بیش نیست. زور و زور و زور. درد و درد و درد».

محسن مخملباف با آثار سینمایی و قلمی خود نشان داده است که به انسان (انسان در برون یا اجتماع انسانها) و انسان در درون (یا روان انسانها) چشم دوخته است. نگاه تیزبین خود را به دوربین فیلم برداری و قلم مسلح کرده، به کژیها و معایب، دیکنزگونه و بالزاک‌وار، می تازد، مثل جان اشتاین بك با توانمندی هنرمندانه همهٔ سوته دلان را گردهم می آورد و سوزهای درون و برون آنها را به تصویر می کشد. فرجام خوش (ملودرام) و یا حتی اندك وقفه ای در بارش باران بلا را نمی توان در آثار او یافت. او گره ها را نمی سازد. بلکه گره ها از قبل بسته شده اند، و به همین دلیل هم شاید نباید انتظار داشت که گرهی را در آثارش بگشاید. اودرد را بیان می کند. اکنون ازمیان آثار قلمی این نویسنده و فیلمساز هنرمند، به رمان «باغ بلور» می پردازم و سعی می کنم از دید یك خوانندهٔ داستانهای او برداشت خود را از درونمایه و ساخت این داستان شگفت انگیز بیان کنم.

شیوهٔ بیان داستان در «باغ بلور» روایت سوم شخص است. راوی همان «دانای کل» است که در وجود همهٔ آدمهای اصلی داستان رخنه می کند، دردهای آنان را می کاود و پیش از آنکه آنان لب به شکوه بگشایند حکم صادر می کند.

به نظر می رسد «راوی» حکیمی است که در گسترهٔ تاریخ فلسفه جولان داده است، بی آن که هفت شهر عشق را پشت سر گذاشته باشد. گلهای رنج و درد را در کویرهای سترون ازپرورش سلامت، خوشی و شادمانی چیده است. گرچه به قرن نوزدهم و بیستم هم سفر کرده و شناختی از مارکس و سارتر و فروید هم دارد گویا بر این باور تسخر می زند که از مدتها پیش دانشهایی که کلا در وادی فلسفه محصور مانده بودند، از آن جدا شده، خود شاخه های جدیدی از شناخت تخصصی را شکل داده اند. او گاه چنان در زاویهٔ دید «دانای کل» مستغرق شده که بر تمامی افراد داستان نفوذ و اشراف تامه دارد. آنجا که خود نخواهد و یا نتواند از حکمت چیزی بگوید. سخنان حکیمانه را بر زبان دیگران، حتی بر زبان زلال کودکان جاری می سازد. شتاب او برای بیان چندین و چند موضوع در کنار هم از یك سو و تعدّد موضوعات در تضاد و تعارض با محدودیت طرح و حجم کوتاه و بستهٔ داستان، کار را به آنجا می کشاند که بعضاً نه تنها خواننده بلکه خود راوی هم نمی تواند به هیچ گونه اظهار نظر مشخصی دربارهٔ آن موضوعات گوناگون برسد. مرگ، زندگی، سرنوشت، مشکلات اجتماعی، تأثیروراثت و محیط بر رفتار آدمی هر یك می توانند در قالب و شکل داستانی خود روایتی جداگانه را به طور شایسته طلب کند. (موضوعات فرعی داستان، چون مالکیت و غیره هم به نوبهٔ خود درخور بذل توجه بیشتری است) رودررو قرار دادن افراد داستان، چون زن در مقابل زن، مرد در مقابل مرد، زن در مقابل مرد و یا به طور کلی انسان در مقابل انسان هم ـ با درك وجوه دراماتیك ـ اگر با شتابزدگی صورت گیرد، برداشت کلی را برای خواننده دشوار می سازد و از تأثیر نوشته می کاهد.

پراکندگی موضوعات در طرحی محدود غالباً منجر به پریشان اندیشی راوی می شود و در این مورد چاره این است که یا موضوعات محدود شود، یا طرح گسترش یابد. عدم قطعیت رأی و اندیشهٔ راوی دربارهٔ مسایلی چون جبر و اختیار، تعهد ولاقیدی و در عین حال صدور احکام جزمی در جای جای داستان، تناقضی است که اگر توسط نویسنده حل نشود. خواننده را آشفته می کند. داستان در ظاهر به «زن» تقدیم شده است، و با نام «لایه»، یکی از شخصیت های اصلی رمان، آغاز می شود و ای کاش در ترسیم و تصویر

تنفس، تحرك، زندگی و دلمشغولیهای همان یك لایه می‌ماند، چون در آن صورت ـ به عنوان یك «داستان» با توجه به تعریف دقیق این قالب ادبی ـ توفیق بیشتری می‌یافت و مجبور نمی‌شد برای اثبات مدعای خود نبش قبر کند!

بیشتر از یك قرن می‌گذرد که هنر داستان نویسی تبلیغ و تدریس مستقیم اخلاق را کنار گذاشته است. شاید یکی از وظایف داستان نویس مجرب و هنرمند امروزی آن باشد که صحنه‌ای از زندگی را که غالباً غبار عادت مانع ازدیدن آن می‌شود، به نحوی که توجه خواننده را جلب کند و به گونه‌ای زنده بازآفرینی هنرمندانه کند و در برابر ما قرار دهد. خواننده باید خود بیندیشد و تخیل کند و مفهوم یا پیام آن صحنه را آزادانه دریابد نه آن که داستان نویس پشت سر هم بگوید که چنین است و چنان باید باشد.

حال با این پیشگفتار محقر به سراغ خود داستان می‌رویم و تلاش می‌کنیم تا به درونمایهٔ اصلی آن برسیم.

داستان از تعادل شروع نمی‌کند. از همان آغاز در اوج، آن هم اوج درد، است. و اولین پیام آن خوش بودن بی‌خبری است: «ای کاش مرضها بی‌خبر می‌آمدند. مرگ حتی، بی‌خبر خوش‌تر است.» (صفحه۷) آمدن قید «حتی پس از مرگ» بی‌خبری در بقیهٔ امور را در اولویت قرار می‌دهد.

زن را مملوك می‌شناساند. حیوان و انسان را همسان می‌کند، آن هم نه به واسطهٔ داشتن خصوصیات زیست‌شناختی مشترك، بلکه به لحاظ درد مشترك: «...اینك این دنیا. از آن تو. خوش باش. لحظه‌ای اما. هنگام سربریدن دور نیست. بچر، تا فربه شوی. فلسفهٔ وجودی کسی که از آن دیگری است: زن! حیوان و انسان هردو یك جور درد می‌کشند، هردو یك جور می‌زایند.» (صفحه ۱۰) داستان نویس حتماً وقوف دارد که القای یك مطلب به گونه‌ای که مطلق و همیشگی انگاشته شود و قیودی چون همه، همواره، همه‌جا و... از آن استنباط شود یك نوع نقیصه محسوب می‌شود. حال باید پرسید: منظور از مملوك بودن زن چیست؟ آیا همهٔ زنان در همهٔ اعصار مملوك بوده‌اند؟ از فحوای کلام چنین برمی‌آید که پاسخ مثبت است. چرا باید انسان را تا به آن حد تنزّل داد و حیوان را ترفیع؟ و حتی معلوم هم نکرد که کدام دسته از افراد آدمی در این مقوله مورد نظر است؟

باری، این که مطلب تازه‌ای نیست. راوی حکیم می‌توانست با سرکشی کوتاهی به یکی از کلاسهای درسِ منطق در سده‌های پیشین این مطلب را دریابد. حاکمیت درد بردردمند محکوم در این داستان چنان جابرانه و محتوم است که هیچ گریزگاهی در هیچ جا به نظر و ذهن نمی‌آید: «بازی یکسره‌ای است. تو در دست درد می‌چرخی و چنگ می‌خوری. له می‌شوی و چاره‌ایت نیست. آن که تجربه دارد، تنها می‌داند که چاره‌ای نیست.» (صفحه۱۴) پس نمی‌توان انتظار داشت که راوی حکیم دارویی تجویز کند. نسخه پیچیدن بی‌فایده است. این حکیم تنها آمده است تا دردی را که با گوشت و پوست خود لمس می‌کنیم در چشمانمان بچکاند و برود.

کار حیات ابتذال است و جهان دردمدار و غیرقابل درك: «همان طور جلوی چشمهای هاج و واج او یکی آمده بود و یکی رفته بود: کار مکرر حیات.» (صفحه ۲۰) «جهان یکسره تاریك و کور. نوری نبود. یك دنیا درد و تاریکی.» (صفحه ۲۲) وقتی دنیا و حیات به این سادگی کنار گذاشته شوند، چشمانمان به قنداق نوزادی روشن می‌شود که هزار تو(!) دارد و درمی‌یابیم که همان دنیای دردمدار چنانچه سیرباشی و آسوده، جای چندان بدی هم نیست: «گرمایی پاهایش را در هزار توهای قنداق خیس کرد. لختی آسایش واقعی. سیر و آسوده: «چه دنیای گرم و نرمی.» (صفحه ۳۰) پس جهان یکسره تاریك و کور نیست، چون عده‌ای سیر و آسوده نیز در آن وجود دارند. این هم تناقضی دیگر. و تناقض عریان‌تر این که زندگی زیباست: «هرکس پیچش‌های زندگی را بشناسد: هرکس از عهدهٔ این بازی خوب برآید و به رموز آن آشنا باشد: نیك می‌داند که این بازی با زیر و رویش زیباست. اما هرچه هست بازی است.» (صفحه ۸۲) و این مضمون بامضامین دیگرهم متناقض است واین تضاد وتناقض چندسویه می‌شود. از سویی سرنوشت بر انسان حاکم است و این خود مستلزم آن است که آشنایی با رموز بازی را از قبل به شما آموخته باشند، و از سویی دیگر از وی انتظار می‌رود که خوب از عهدهٔ این بازی برآید. چگونه؟ معلوم نیست. وقتی سرنوشت حاکم باشد حتی در هنرمندانه‌تر بازی کردن یا نکردن ما هم دخیل است. وقتی می‌خوانیم: «قسمت هرچی که باشه، همون می‌شه. هرچه نصیب است، همان می‌دهند، گر نستانی به ستم می‌دهند.» (صفحه ۹۴) بی‌اختیار یاد «مُثُل افلاطون» می‌افتیم و این که زندگی و شناخت جز یك یادآوری ساده چیزی بیش نیست. جمله‌های دیگری هم از این دست در کلام افراد داستان یافت می‌شود که همگی دلالت بر باور افراد داستان بر عدم اختیار و وجود جبر دارند. «خودم هم نمی‌دونم. تا سرنوشتمون چی باشه.» (صفحه ۱۲۱) «هرچه صلاح خداست. قسمت نبوده.» (صفحه ۱۴۱) «چه کاسبی‌هایی وجود داره. خُب خدا راه رزق هرکیو یه جوری باز می‌کنه.» (صفحه ۱۸۳)

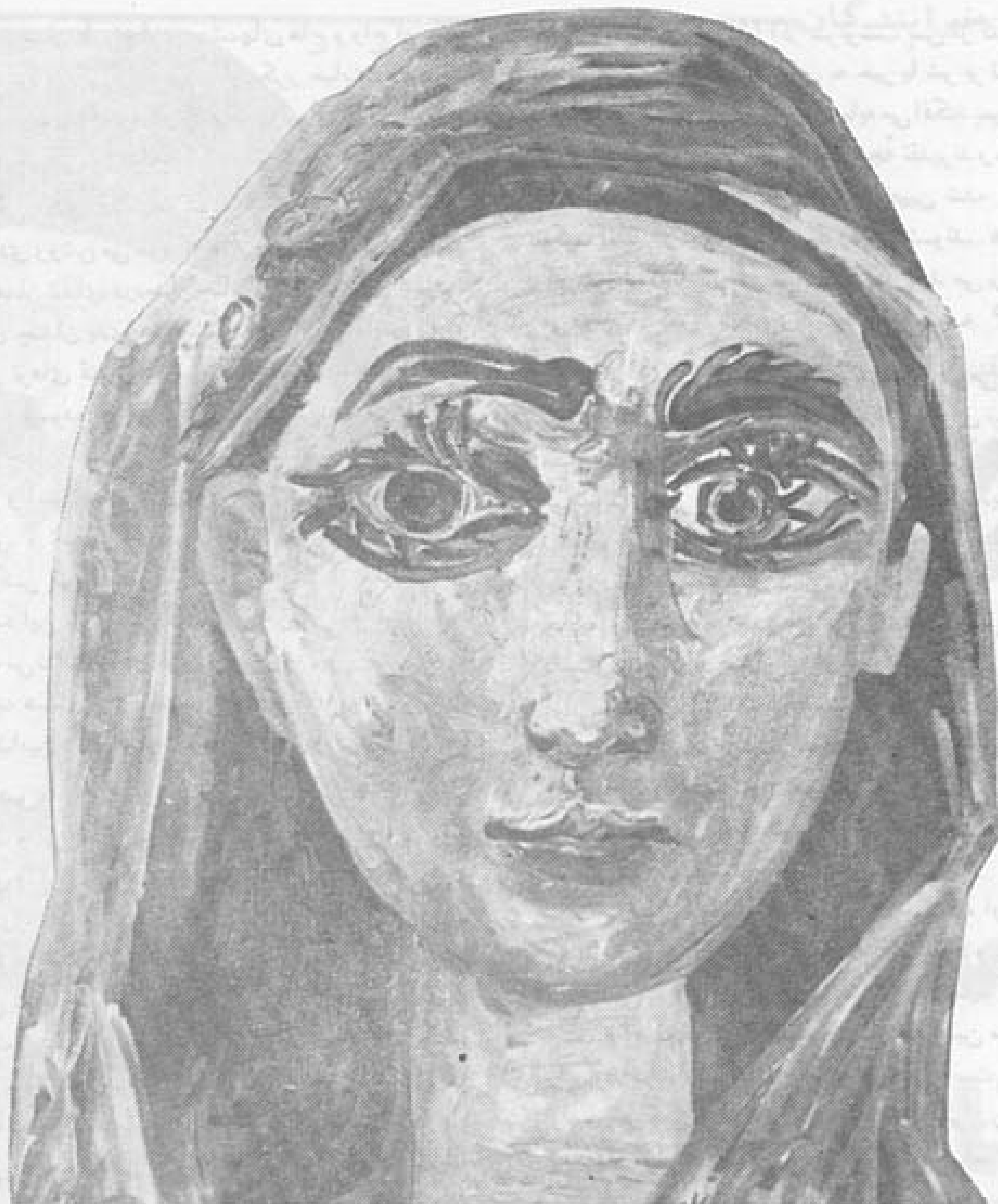
باری، افلاطون شناخت هرچه بیشتر «مُثُل» را، آن هم به طور عقلانی، تنها راه رسیدن به حقیقت می‌پنداشت و زندگی این جهان را مجازی می‌انگاشت. راوی هرچند به نظر می‌رسد از او تأثیری برگرفته باشد، ولی احساسی دارد که با احساس افلاطون بیگانه است. غصه می‌خورد، بی‌آن که بپرسد برای چه. و به دنبال بینش است، بی‌آن که بداند چرا و به چه منظور. «غم آدمی تمومی وردار نیست.» (صفحه ۲۰۳) «لایه در این خواب شبانه چه کابوسهای شلوغی دید. شلوغ شلوغ. یك میدان آدم که چشم نداشتند.» (صفحه ۱۵۸) باید پرسید وقتی افتادن در چاه حتمی است بینایی به چه کارمی‌آید؟ وقتی سرنوشت حاکم است غمگین شدن یعنی چه؟

طرح موضوعات مهمی چون سرنوشت به شکلی تا به این حد سطحی، در کنار افرادی که هرچند همهٔ دردهاشان شکافته می‌شود، اما همگی سطحی باقی می‌مانند، کار رابه آنجا می‌کشاند که آدمی به راستی سر درگم می‌شود که حاکم و جابر واقعی کیست؟ سرنوشت؟ یا انسان؟ (البته منظور از انسان حاکم جنس مذکر آن است.) اگر سرنوشت پس از گذشتن از صافیِ درد و آغشته شدن به خیر یا شر بر تمامی افراد انسان، چه مرد و چه زن، سایه می‌افکند پس مرد و زن هردو به یك اندازه اسیر سرپنجهٔ تقدیرند و هرچه کنند خارج از نقشی که برایشان تعیین شده است نکرده‌اند. درنتیجه نباید سرزنش شوند. «لایه که منی نبود تا نیم من شود. آن که باید می‌برید و می‌دوخت کس دیگری بود.» (صفحه ۲۰۶)

در این داستان به سارتر و فروید هم سری می‌زنیم. افراد داستان همگی در تقاطع چند محرّك دارای نیروی مساوی قرار می‌گیرند و در تصمیم‌گیری مردد می‌شوند. هیچ نشانی از برتری یك راه بردیگری نیست. ارزشها در یك سو قرار دارند و سودها در سوی دیگر. این دو نیمه شدن در تقاطع کشش و گریز، جاذبه و دافعه، آن قدر ادامه می‌یابد که قهرمانان داستان یك به یك دچار عذاب وجدان و بیماریهای روانی می‌گردند. لایه ـ شخصیت تقریباًمحوری رمان ـ نمی‌داند برای سرپرستی بچه‌های خود تن به ازدواج دوم بدهد یا با عشق شهید خود سرکند. همین مشکل را سوری هم دارد. احمد هم دارد. حتی ملیحه زن حمید جانباز هم دارد. منتها اگر مشکل دیگران در سطح است مشکل ملیحه در عمق ضمیر ناخودآگاه اوست. «مشتی برف در دستهای ملیحه گلوله می‌شود و بیهوده پرتاب می‌شود. کبوتری پنهان می‌گریزد. شاید کبکی است.» (صفحه ۲۴۳) حمید جانباز نیز همین مشکل را دارد. در قاموس او: محبّت، ترحمی است برایِ ثواب، پس نمی‌تواند محبتهای ملیحه و دیگران را قلباً بپذیرد و مدام در حال کلنجار رفتن با خود است.

زبان نیش‌دار و کنایه‌آمیز تمام شخصیتهای داستان نشان از نفوذ راوی (دانای کل) بر زوایا و فضای داستان دارد. از این نفوذ حتی کودکان نیز برکنار نیستند. ساره گفت: «خب سلمان آقا شما چه کاره هستید؟» سمیره گفت: «شهیده.» ساره گفت: «اهه، شهید که کار نیست. اصلاً بازی نمی‌کنم‌ها.» سمیره گفت: پس شهید چیه؟ بیکاریه.» (صفحه ۲۱۲) حمید جانباز نیز همین زبان نیش‌دار را دارد. اگر از دستش برنمی‌آید تا «قهرمان غم» را مصلوب کند دست کم می‌تواند زخم زبان بزند: «آهای قهرمان مهر و محبّت!... این هم تاج عروسی که هیچ‌وقت عروس نشد.» (صفحه ۳۱۳) شاید این تاج گل (گل یأس؟) نماد کلاهی باشد که بر سر ملیحه رفته است. خوب، وقتی دلالت نمادین شد لابد باید همهٔ مدلولهای ممکن را در برگیرد!

تا آنجا که تجربهٔ محدود نگارنده در خواندن داستان و رمان اجازه می‌دهد، باید بگویم در رمانهای خوش ساخت و موفق که طرح مشخص و نیرومندی دارند معمولاً یك یا دو یا حداکثر سه درونمایه بیشتر وجود ندارد که با سنجیدگی پرورانده و عرضه می‌شوند تا خواننده برقیاس خود در موارد اطلاق جاری سازد. عنوان کردن صرف مشکلات اجتماعی با موضعگیری و جانبداری مستقیم و برهنه، بی‌آن که معلوم نشود چه تأثیری برافراد دارد، پیش کشیدن مسایل تغذیه، محیط و وراثت، *بدون این که به اثر آن بر فرد و جامعه مطمح* نظر باشد، نویسنده را در سطح نگه می‌دارد. شاید بتوان تعلیکی‌های دستی دویست و بیست تومان، پس رفتن ◀



روسری یك زن در خیابان، صف‌های طویل مسافران منتظر اتوبوس، بنزهای بی سرنشین و.... را به گونه‌ای جزئی از رمان دانست. شاید بتوان سخنان عالیه در حین سوگواری برای پسرانش را کمك به پیشبرد پیام داستان دانست:

«بازم بنازم به غیرت احمد. این یکی یه چیز دیگه است. اونم شیر منو نخورده که آقا شد. مرده شور شیرمنو ببرند. سی شی شیرگاو روزانه می‌دادم بهش. بقیه اش هم آب به خیکش می بستم. یه رقیه خانمی بود مؤمنهٔ. سیده. شیر او نو خورد بچه‌م که اینقدر آقا شد.» (صفحه ۳۲۵)

«من که احمدو بیشتر دوست داشتم. اونم شیرمنو نخورده بود. آقا بود بچه‌م. آقا بود اکبرم. اکبر یه چیز دیگه‌ای بود. اولاد ارشد بود. شیر خودمو خورده بود. آقا بود بچّه‌م.» (صفحه ۳۲۶) می بینیم که فرقی بین شیر مادر، شیرگاو، و شیرزن دیگر و آب نیست؛ چون محصول همهٔ آنها در نهایت «آقا» از آب درآمدن اولاد است! امّا می‌پذیریم که چنین حرفهایی در زندگی واقعی زده می شود و نویسنده در جهت «واقع نمایی» بازگویی شان کرده است، به ویژه آن که اولا یکی از افراد داستان این سخنان را گفته است، ثانیاً در وضع روانی متعادلی نبوده است. پس برگفتار او خرده نمی گیریم. امّا چه کنیم که پاره‌ای از جاها نویسنده، خود به گمان آنکه مقاله‌ای نیمه علمی می نویسد، چیزهایی برداستان تحمیل کرده است که اولا، به هیچ ترتیب به داستان نمی‌چسبد و ثانیاً، هیچ عالمی هم، هرچند جزمی اندیش، آن را نمی پذیرد. به نظر می‌رسد این نقیصه در کارِ نویسنده، حاصل نوشتن در حالت بی تابی است. مثلا، این قسمت را ملاحظه بفرمایید که بی شباهت به تدریس علم وراثت نیست: «شجاعترین مردم، از مرده می‌ترسد. پس مرده شور شجاعترین آدمهاست. مست‌ترین آدمها از مرگ متأثر می شود. مرده شور عادت روزهای اوست. بی‌رحم‌ترین مادران مرده شوران را می‌زایند.» (صفحه ۲۶۴)

طولانی‌ترین فصل کتاب، فصل یازدهم است. همان فصلی که بیشتر به تقابل زن و مرد می پردازد. همان موضوعی که کتاب در حقیقت به شکافتن و تشریح آن اختصاص دارد. امّا متاسفانه همین فصل از جهات متعدد ضعیف‌ترین بخش داستان است. مطالب به شیوه‌ای بسیار شتابزده، سطحی و یکجانبه، به سود زن و به زیان مرد، بیان شده است؛ آن هم اززبان خورشید خانم. (خورشید خانم، در این رمان زنی است که زندگی خود را در ابتذال طلوع و غروب بر زندگی مردان مختلف و متفاوت به سر آورده است) و از زبان هموست که نویسنده همهٔ مردان را در یك توبره می کند و چوب می‌زند. نویسنده، (به عنوان راوی و دانای کل) و خورشید خانم دست به دست هم می‌دهند و بسیار زیرکانه به جای نام بردن از اسم و فامیل مردان زندگی خورشید خانم، شغل و حرفهٔ آنان را ذکر می‌کنند. و پس از ذکر خان، حاجی، گدا، لمپن، روشنفکر و که و که، چون حوصله و وقت کم می آید، خورشید خانم می گوید: «دیگه بعدشو نمی‌دونم. خیلی‌ها بودند. وکیل عدلیه. پاسبان نظمیه. مدیر مدرسه.» (صفحه ۱۹۵) به راستی زن دیگری در اجتماع یافت نمی شد تا اززبان او و ازدیدگاه او بتوان «مرد» را همه‌جانبه سنجید؟ حتی در همین داستان هم زنانی که بوالهوس نبوده باشند، یافت می شوند. پس چرا باید این زن «خاص» مردان را به محك بزند؟ شاید نویسنده می خواهد بگوید که عامل اعوجاج او در سراشیب بوالهوسی مردان بوده‌اند. ولی از خود داستان چنین چیزی استنتاج نمی‌شود. شاید عقب‌ماندگی فرهنگی عامل اصلی است. ولی باز می بینیم که در همین فرهنگ و در فضای همین داستان زنان نجیب و عفیف هم یافت می شوند. پس باز هم به نتایج نوعی سطحی نگری و یکسویه قضاوت کردن در «قلمرو رمان و داستان نویسی» می‌رسیم.

پایان‌بندی داستان هم نارسا و ناقص به چشم می‌آید و در کل [احتمالاً] تقلیدی است از پایان رمان خوشه‌های خشم «جان اشتاین بك»، به اضافهٔ القاء نوعی گریز از واقعیت و پناه بردن به آسمان برای چارهٔ دردهای زمینی. آنچه در پایان خوشه‌های خشم روی می‌دهد می تواند حقیقت و واقعیت محض باشد، بارها روی داده باشد و بارها هم روی دهد.

امّا رخداد پایان «باغ بلور» را شاید من به سبب ناباورماندن که خود ناشی از ضعف نویسنده در «واقع نمایی» است، نمی توانم بپذیرم. اگر بگوییم که این یك قصّه است و در عالم قصّه، اغراق‌گویی ایرادی ندارد و این جا نویسنده بیانی نمادین داشته است و از این‌جور حرفها، خوب، به عنوان گونه‌ای توجیه می توان پذیرفت. امّا باید به خاطر داشت که قصه، قصه‌ای صد در صد واقع گرا (رئالیستی) است و این گونه تشبثات را برنمی‌تابد.

باری، حال در بازنگری کوتاهی ببینیم درونمایه داستان چیست شاید بتوان گفت: «انسان است و هزار جور مشکل، و در این میان مشکلات زنان بیشتر است. باید عمر نوح داشت و کفش آهنین و صبر ایوب و دانش حکیمان تا با یکدلی، تفاهم، همدستی و یگانگی از پس رنجهای زندگی دراین سرای سپنج پیروزمندانه برآمد.» بدنیست. می بینیم که به نوعی پیام عادی می‌رسیم. پیامی که همه به هم می‌دهند. اگر نویسنده طرح محدودتری را در نظر می گرفت و فی المثل فقط یك پرده از زندگی را بالا می‌زد و موشکافی دقیق‌تری از همان یك صحنه می کرد، قدر مسلم می توانست اثری منسجم‌تر و حاوی پیامی قوی‌تر و نوتر ارائه دهد.

به هر تقدیر، در آغاز دههٔ پایانی قرن بیستم هستیم. جهان در تمامی عرصه‌ها شتاب‌آلود به پیش می تازد و ما به جهانی تعلق داریم موسوم به «جهان سوم». جهان ما ـ به هر دلیل ـ از دو جهان کذایی دیگر خیلی عقب افتاده است. بنابراین برای شناخت و بیان مسایل خود به نیت «حل آنها، نیاز به شتابی بیشتر از حد معمول در دو جهان دیگر حس می کنیم. شاید به همین لحاظ است که در کشوری پویا و از بندرسته از به اصطلاح «جهان سوم» بعضاً ادبیاتی آفریده می‌شود با صبغهٔ شتابزدگی. ادبیاتی که «من شتابزده» آن را «ادبیات اسلایدی» می نامم و آقای مخملباف را بنیانگذار آن در ایران، می‌دانم. حال باید دید که این ادبیات اسلایدی جایی برای خود می تواند بگشاید یا خیر؟ ■

جمالزاده: هنوز هم تازه کار هستیم!



محمدعلی جمالزاده را پدر ادبیات داستانی در ایران می‌نامند و این، تعبیر نابجایی نیست. وی از اولین کسانی بود که ساده‌نویسی را در ادبیات منثور فارسی آغاز کرد و نیز از اولین نویسندگانی بود که در زمینهٔ قصه، داستان و رمان به زبان فارسی دست به تجربه زد.

جمالزاده سالها است که خارج از وطن خود زندگی می کند (واین ازبزرگترین ایراداتی است که همواره به اوگرفته می شود) امّا علیرغم این دوری، هرگز رابطهٔ مستمر و پیوستهٔ خود را با ادبیات فارسی قطع نکرده است. چندی پیش تعدادی سئوال دربارهٔ «رمان و رمان نویسی» برای وی ارسال کردیم که با سرعتی باور نکردنی، پاسخ به دستمان رسید که بخشهایی از آن را در زیر ملاحظه می کنید، و هرچند که در پاسخ مطالب، حرف تازه‌ای وجود ندارد، امّا به هرحال، از قلم جمالزاده تراوش کرده است.

□ رمان‌نویسی در ایران از چه زمانی باب شده است؟

■ روی هم رفته رمان وداستان در ایران قدیم و تا یك قرن پیش ازاین درایران جدید،میدان وسیعی نداشت.ما ایرانیان در این زمینه قدم موثری در راه ترقی برنداشتیم. صنعت چاپ چهارصد سال پس از اختراع آن در آلمان، در زمان ولیعهدی عباس میرزا (پسر فتحعلی شاه قاجار) به ایران آمد و باز مدتی طول کشید تا رفته رفته کتابهای معدودی بچاپ رسید.

□ با آنکه نثر فارسی درشمار نثرهای ممتاز جهان و زبانزد خاص و عام است و همچنین در جامعه ما موضوعات بکر و سوژه‌های قابل توجه برای ادبیات داستانی وجوددارد، چرا درایران «ترجمه»ی رمان و قصه وبطور کلی ادبیات داستانی، بیشتر از «نوشتن» آن مورد توجه قرار گرفته است؟

■ اولاً نباید فراموش کرد که ما نویسندگان رمان و داستان ایرانی هنوز هم تازه کار هستیم و حتی از اوضاع و احوال مملکت و مردم خودمان زیاد اطلاع نداریم.

هموطنان دلشان می‌خواهد بتوانند تلافی عدم امکان مسافرت به ممالك دور دست را که آنهمه صفحات درباره آنها خوانده‌اند،درمنزل خود با یکی دو ساعت مطالعه، در آورند. از طرف دیگر نباید فراموش کنیم که نویسندگان غیرایرانی در قلمرو کشورهای بزرگ چه بسا به کارهایی دست می‌زنند که در میان ما کمتر کسی بدان فکرها می‌افتد.

مثلاً دست زدن به مسافرتهای پرخطر و طولانی برای کسب اطلاع از وضع زندگی هموطنان و دیدن شرایط محیط و... کارهایی از این قبیل.

□ مردم ما غالباً رمان را به عنوان یك وسیله

* روی هم رفته میدان رمان و داستان در ایران قدیم و تا یك قرن پیش از این در ایران جدید، میدان وسیعی نداشت.

* ما نویسندگان رمان و داستان ایرانی هنوز تازه کار هستیم.

سرگرمی قلمداد می‌کنند، آیا در غرب نیز چنین برداشتی از رمان رایج است؟ و اصولاً در جهان رمان را به چه منظوری می‌نویسند و چه قشری از جامعه خواهان رمان هستند؟

■ بایدبعرض برسانم که به هیچ وجه نبایدتصورکرد که فرنگی‌ها همه از زن و مرد و پیر و جوان و ثروتمند، به خواندن رمان و داستان به یك اندازه راغب هستند.

روی هم رفته اشخاص سالخورده بیشتر کتاب می خوانند تا جوانان و کودکان، و بعد از زمانی که تلویزیون و آلتهای سماعی و بصری دیگر هم معمول و مرسوم گردید، بسیاری از اشخاص به همان تماشا قناعت می کنند. ولی باید تصدیق کرد که روی هم رفته میتوان گفت که کمتر خانواده‌ای دیده می شود که دارای کتابخانه‌ای بالااقل چندصدکتاب نباشد. کتابهایی که از پدر و مادر به آنها به ارث رسیده است.

□ چرا ناگهان عرصهٔ داستانی آمریکای لاتین در میان قشر روشنفکر جامعه ما مورد توجه قرار گرفته است؟

■ باید به عرض برسانم که همین امروز هم در تهران خودمان روزنامه‌هایی چون «اطلاعات» و «کیهان» که مجله هفتگی و ماهانه دارند، در هر شماره لااقل یك یا دوداستان ازبیگانگان وحتی از نویسندگان ممالك آمریکای مرکزی را زینت اوراق خود می سازند و عموماً این داستانها از داستانهایی که بقلم جوانان امروزی خودمان نوشته شده است، بمراتب طولانی‌تر و مفصل‌تر است و جای بیشتری میگیرد.

آیا میتوان منکر شد که تا زمانی که جوان با ذوق و با اراده چنته‌اش خالی باشد و به متاع اندك قانع باشد و از محیطی که در آن زندگی می کند متاع کافی گیر نیاورد که بتواند با آن جیب و چنته خریداران را لااقل نیم بیفزاید، نخواهد توانست طالب بسیار پیدا کند؟ به هر حال باید حوصله داشت و همین نویسندگان جوان را تشویق کرد.

□ چرا در عرصه ادبیات معاصر ایران اصولاً نوشتن داستان کوتاه بیشتر مورد توجه قرار گرفته تا رمان نویسی؟

■ راستش این است که چون کار آسانتری است و زیاد محتاج فکر و بقول فرنگیها «محتاج به زحمت انداختن مغز» نیست. قلم را برداشتن و نوشتن و دو سه صفحه را پر کردن و دلخوش شدن که داستان نوشته‌ام و روزنامه هم بچاپ رسانده کار دشواری نیست.

در صورتیکه درباره داستان نویس بسیار معروف فرانسوی «موپاسان»خوانده‌ام که درآغاز کار با عشق و شوق تمام داستانی می نوشت و میبرد به استاد با صبر و حوصله خود «فلوبر» نشان می‌داد و منتظر آفرین و مرحبا بود ولی «فلوبر» پس از آنکه نگاهی به سر و ته داستان می‌انداخت اوراق را درهم پیچیده در سبد اوراق باطله می‌انداخت و میگفت: یقین دارم که بهتر از این می توانی بنویسی، قدری بیشتر صبر و حوصله داشته باش و شتابزدگی رانقص کار خود بدان... ■

برنامه گروه عارف در تالار وحدت

گروه عارف به همت انجمن موسیقی ایران به سرپرستی پرویز مشکاتیان از ۲۷ تا ۳۰ تیرماه سال جاری در تالار وحدت برنامه داشتند. در این گروه افراد زیر هنرنمایی کردند: ایرج بسطامی، بیژن کامکار، محمدعلی کیانی نژاد، محمدفیروزی، ارسلان کامکار، ارژنگ کامکار، اردشیر کامکار، کورش بابایی، کیوان ساکت، سیامك نعمت ناصر و بهرام ساعد.

کنسرت آثار «لودویگ فون بتهوون» در تالار وحدت

کنسرت «تریو» در روزهای ۲۴ و ۲۵ تیرماه در سالن رودکی تالار وحدت برگزار شد. در این کنسرت آثار «لودویگ فون بتهوون» به اجرا درآمد و نوازندگان عبارت بودند از: مهرك صفائیه (پیانو)، منوچهر انصاری (ویلون)، کریم قربانی (ویلون سل) و اکبر محمدی (کلارینت).

دومین نمایشگاه بین المللی کتاب «جاکارتا»

دومین نمایشگاه بین المللی کتاب جاکارتا طی مراسمی در حضور «سودارمونو» معاون رئیس جمهوری اندونزی گشایش یافت. در این نمایشگاه که تا نهم مرداد ماه سال جاری ادامه داشت، ۱۶ کشور و بیش از ۱۰۰ ناشر اندونزیایی شرکت داشتند.

جمهوری اسلامی ایران برای اولین بار با بیش از دویست عنوان کتاب در زمینه های مذهبی، هنری، علوم اجتماعی، ادبیات و کودکان (که به زبانهای مختلف چاپ و نشر یافته) در این نمایشگاه شرکت کرده بود.

۶۰ فیلم سینمایی و انیمیشن ایرانی در جشنواره بین المللی جیفونی ایتالیا

بیستمین دورهٔ جشنوارهٔ «جیفونی» که از ششم تا چهاردهم مرداد ماه سال جاری در ایتالیا ادامه داشت، برنامهٔ اصلی خود را به سینمای ایران اختصاص داد.

بای سیکل ران، شبرك، باشو، غریبهٔ کوچك، دونده، ماهی، آب، باد، خاك، بی بی جلجله، سازدهنی، خانه دوست کجاست و کاکلی ده فیلمی بود که در این جشنواره به نمایش درآمد.

ضمناً بیش از ۵۰ فیلم نقاشی متحرك محصول جمهوری اسلامی ایران در این جشنواره به نمایش گذاشته شد.

افتتاح اولین دوره آموزش تئاتر جانبازان

اولین دوره آموزش تئاتر جانبازان در مؤسسه نشر هنر اسلامی افتتاح شد. در این دوره که دو سال به طول می انجامد، به بیش از ۵۰ تن از جانبازان سراسر کشور، رشته های نمایش نویسی، کارگردانی، بازیگری و پانتومیم آموزش داده می شود. لازم به ذکر است که این دوره از سوی مؤسسه نشر هنر اسلامی وابسته به بنیاد مستضعفان و جانبازان انقلاب اسلامی با همکاری حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی دایر شده است.



درگذشت مرتضی نی‌داود

یازدهم مردادماه مرتضی نی‌داود نوازنده برجسته تار و موسیقی‌دان کهنسال ایرانی درگذشت.

نی‌داود در سال ۱۲۸۰ در یك خانواده دوستدار موسیقی متولد شد و نزد آقا حسینقلی استاد بزرگ تار، نوازندگی این ساز را فرا گرفت. پس از مرگ آقا حسینقلی، نی‌داود به مکتب درویش خان روی آورد و سالها در مکتب این استاد تلمذ کرد و نوازنده برجسته‌ای در نواختن تار گردید. نی‌داود خالق آثاری مانند «پیش درآمد» و «رنگ» و «تصنیف» است و از معروف‌ترین آهنگهای او تصنیف «مرغ سحر» است. این تصنیف را در مایه «ماهور» و «شور» روی شعر ملك الشعرای بهار سروده است و هنوز هم که بیش از نیم قرن از ساختن آن می گذرد، لطف و تازگی خود را حفظ کرده است و نیز پیش درآمد زیبای اصفهان که در سریال هزاردستان (بدون ذکر نام وی به گوش می‌رسید) از ساخته‌های او بود.

مرتضی نی‌داود از دهه سی به بعد موسیقی را به عنوان یك حرفه رها کرد و به کارهای تجاری پرداخت و تا آخر عمر دیگر اثر تازه ای از او به گوش نرسید.

شرکت ایران در یک نمایشگاه بین المللی کتاب

نهمین نمایشگاه بین المللی کتاب فیلیپین روز شنبه ۳۰ تیرماه در شهر مانیل باسخنرانی سناتور اکینو گشایش یافت.

دراین نمایشگاه، جمهوری اسلامی ایران با ۴۳۰ عنوان کتاب به زبانهای انگلیسی، اسپانیولی، عربی وفارسی شرکت دارد. ۱۴ کشور دیگر همراه با ناشرین داخلی وخارجی نیز دراین نمایشگاه حضور دارند.

گروه خیمه شب بازی سنتی ایران در هلند

به دعوت جشنواره جهانی نمایش عروسکی هلند، گروه خیمه شب بازی سنتی ایران به این کشور عزیمت کرد این گروه به سرپرستی آقای علی منتظری، سرپرست مرکز هنرهای نمایشی، متشکل است از آقایان: ضرغامی، جواد ذوالفقاری، علی اکبر احمدعلی، علی اصغر احمدعلی و عیسی رزمجو ملاباشی.

کشف ۶۰ تصویر و تمثال از حضرت مریم در یوگسلاوی

یك مجموعه نفیس شامل ۶۰ تصویر و تمثال از حضرت مریم متعلق به قرون ۱۵ و ۱۸ در کلیسایی در شهر «اشتروگا» واقع در یوگسلاوی کشف شد.

به گفته کارشناسان انستیتوی حفظ آثار و ابنیه فرهنگی اشتروگا بعضی از این آثار که جزو شاهکارهای هنری به شمار می‌رود، در زیر ساختمان این کلیسا پنهان شده بود.

کلیسای «سنت جرج شهید» که این گنجینه در آن یافت شده است، قبلا به دلیل کشف تمثالی از سنت جرج (که در جنگی از شاهکارهای جهانی قرار گرفت) مشهور است.

سرگئی پاراجانف، فیلمساز معروف ارمنستان درگذشت

«سرگئی پاراجانف» فیلمساز مشهور شوروی روز جمعه ۲۹ تیرماه در «ایروان» شوروی درسن ۶۶ سالگی به علت بیماری سرطان درگذشت. آثار این سینماگر معروف ارمنستان سال گذشته درجشنواره فیلم فجر درتهران به نمایش درآمد. گفتنی است که ۱۵ سال از بهترین سالهای عمر پاراجانف درزندان گذشت و تازه درسال ۱۹۸۴ بود که به وی اجازه ساختن فیلم های بلند را دادند.

«اولین پسر»، «راپسودی اکراینی»، «اسبهای آتشین» براساس داستان «رومئووژولیت» از جمله آثار این فیلمساز است.

فیلم «اسبهای آتشین» چندین جایزه بین المللی وازجمله جایزه بهترین کارگردانی فستیوال آرژانتین را درسال ۱۹۶۵ به خود اختصاص داده است: «رنگ انار» فیلم دیگر اواست دربارهٔ دنیای ارامنهٔ قرن هیجدهم که سال گذشته نیز درجشنواره فیلم فجر درایران به نمایش درآمد.

نمایشگاه عکس‌های ویژه از زلزله گیلان و زنجان

عکسهای خبری وهنری ویژهٔ زلزله به منظور احترام به تلاشهای خبرنگاران عکاس درثبت لحظات بردرد این فاجعه غم‌انگیز، درنمایشگاهی ویژه مورد ارزیابی قرار می گیرد. معاونت مطبوعاتی وتبلیغاتی وزارت فرهنگ وارشاد اسلامی که این نمایشگاه ویژه را برای رشد هرچه بیشتر عکاسی خبری وهنری ایران برگزار خواهد کرد، از کلیه عکاسان خواسته بود تا بهترین عکس های خودرا دراندازه های حداقل ۲۴ در ۱۸ وحداکثر ۴۰ در ۳۰ وازهریك دوقطعه تا روز بیستم مردادماه به دبیرخانه ستاد مراسم ونمایشگاه‌های وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی بفرستند.

گفتنی است که آثار برتر وبرگزیدهٔ این نمایشگاه با حفظ کلیه حقوق صاحبان آن به صورت مجموعه‌ای چاپ ومنتشر خواهد شد.

برندگان جایزه جهانی هانس کریستین اندرسن

جایزه هانس کریستین اندرسن هر دو سال یك بار از طرف دفتر بین‌المللی کتاب برای نسل جوان (IBBY) به مجموعه آثار یك نویسنده و یك تصویرگر کتابهای کودکان که در قید حیات بوده و آثارش سهم ارزشمندی دراعتلای ادبیات کودکان داشته باشد، اعطا می شود. هیات داوران بین‌المللی این جایزه، «اوتورمدهویگن» را نویسندهٔ برندهٔ سال ۱۹۹۰ شناخته است. مهمترین ویژگی آثار این نویسنده توجه به ارزش‌های زیبایی شناختی و خلاقیت‌های ادبی ونیز کاوش درعمیق ترین مسایل دوران کودکی وانعکاس هنرمندانه عواطف واحساسات کودکانی است که از بی توجهی بزرگسالان رنج می برند. آثار «هویگن» تاکنون به ۱۵ زبان ترجمه شده و مورد استقبال قرار گرفته است. هیأت داوران علاوه برهویگن، آثار نویسندهٔ دانمارکی «بزارن روتر» را نیز شایسته معرفی ویژه دانست.

از میان آثار تصویرگران کتابهای کودکان، کار خانم «لیزبت تسورگر» اثربشی شایسته دریافت جایزه جهانی شناخته شد. او متولد سال ۱۹۵۴ است و کتابهای تصویری‌اش بیشتر به افسانه‌های برادران گریم و اندرسن و داستانهای کوتاه کلاسیك چارلزدیکنز، اسکاروایلد و ا. هنری اختصاص دارد و در ۲۰ کشور جهان منتشر شده و مورد توجه قرار گرفته است.

فیلمبرداری «نوبت عاشقی» تمام شد

فیلمبرداری «نوبت عاشقی» تازه ترین کار محسن مخملباف که اوایل خرداد ماه در ترکیه شروع شده بود، اواسط تیر ماه گذشته به پایان رسید و گروه سازنده فیلم به ایران بازگشت.

بنا به گفتهٔ یکی از دست اندرکاران، فیلم ساخته شده با فیلمنامهٔ چاپ شده تفاوتهایی دارد.

دومین فستیوال بین‌المللی نمایش عروسکی تهران

دومین فستیوال بین‌المللی نمایش عروسکی تهران از ۲۰ تا ۲۶ تیر ماه سال جاری در تهران برگزار شد. در این فستیوال هفت فیلم عروسکی از ایران، یك فیلم از برزیل، دو فیلم از هند، چهار فیلم از شوروی، پنج فیلم از لهستان، دو فیلم از ایتالیا و یك فیلم از نیوزیلندنمایش داده شدعلاوه برنمایش فیلمهاآقایان: علی منتظری، محمد عزیزی، بهروز غریب پور و خانم مرضیه برومند و چند تن از فیلمسازان خارجی حاضر در فستیوال سخنرانی کردند.

نمایش فیلم های ایرانی در پیشاور

فستیوال سه روزه فیلم‌های ایرانی به همت خانه فرهنگ جمهوری اسلامی ایران در پیشاور در تیرماه سال جاری برگزار شد. پنج فیلم «ناخدا خورشید»، «زنجیرهای ابریشمی»، «مردی که زیاد می‌دانست»، «طائل» و «اجاره‌نشینها» در این فستیوال به نمایش درآمد.



استقبال پرشور از کنسرت استاد محمدرضا شجریان در امریکا

کنسرت استاد محمدرضا شجریان خواننده محبوب و بزرگ ایرانی در لوس آنجلس با استقبال گرم و پرشور ایرانیان و امریکاییها روبرو شد. عواید حاصله از این کنسرت که در آن فرهنگ شریف و ترشیزی به عنوان نوازنده صدای گرم شجریان را همراهی می کردند، به زلزله زدگان کشورمان اختصاص یافت. جمعیت استقبال کننده بالغ بر ۳۰۰۰ نفر بود و اجرای کنسرت توسط استاد شجریان در نشریات و رادیو تلویزیونهای خارج از کشور انعکاس قابل توجهی داشت.

نمایشگاه بین‌المللی کتاب شیعه

در هفته آخر خرداد ماه یك نمایشگاه بین‌المللی کتاب شیعه در شهر بمبئی (هندوستان) افتتاح شد که مورد استقبال علاقه‌مندان قرار گرفت. در این نمایشگاه ۲۵ ناشر از کشورهای ایران، بحرین، پاکستان و هند شرکت کرده بودند و خانهٔ «فرهنگ جمهوری اسلامی در بمبئی» بیش از ۶۰۰ عنوان کتاب به زبانهای اردو، انگلیسی، عربی، فارسی و گجراتی در زمینهٔ مسائل مختلف تشیع به نمایش گذاشت.

دومین جشنواره سینمای جوان کردستان به کار خود پایان داد

دومین جشنواره سینمای جوان کردستان که در تالار فرهنگ سنندج برگزار شده بود، روز ۲۶ تیرماه سال جاری به کار خود پایان داد.

در بخش مسابقه این جشنواره، هفده فیلم داستانی، چهار انیمیشن و هفت فیلم مستند ۸ و ۱۶ میلیمتری از فیلمسازان جوان استان کردستان به نمایش درآمد.

بخش جنبی این جشنواره شامل نگاهی برفیلم‌های۱۶میلیمتری هفتمین جشنواره سینمای جوان، نمایش فیلم هایی از فیلمسازان جوان استان های باختران و آذربایجان شرقی، جلسات نقد و بررسی، سخنرانی پیرامون سینمای مستند و فرهنگ بومی و نقش طراحی در عکاسی و فیلمسازی، گفتگو با عکاسان و فیلمسازان جوان و اعضا و داوران بخش فیلم و عکاسی بود.

کتاب و کتاب خوانی در فرانسه

استقبال بیش از ۲۴۰/۰۰۰ نفر از نمایشگاه کتاب فرانسه در فروردین ماه سال جاری، عطش روزافزون مردم این کشوررا نسبت به کتاب در فرانسه نشان داد. با نگاهی به عناوین کتب منتشره در سالهای متوالی، رشد کتاب خوانی در فرانسه به خوبی محسوس است.

در سال ۱۹۸۰ در فرانسه ۲۶/۶۰۰ عنوان کتاب منتشر شده بود که این رقم در سال ۱۹۸۸ به ۳۱/۷۰۰ عنوان (با مجموع ۳۶۰ میلیون نسخه) رسید. که البته نسبت به کشورهای همطراز چندان چشمگیر نیست. مثلاً در آمریکا میزان سالانهٔ انتشار کتاب ۵۶/۰۰۰ عنوان، در آلمان ۶۵/۰۰۰ عنوان، در انگلیس ۵۶/۰۰۰ و در اسپانیا ۴۸/۰۰۰ عنوان ذکر شده است.

در سالهای اخیر تعداد عنوانهای کتاب مربوط به جوانان و نوجوانان در فرانسه از ۴/۵۰۰ به ۵/۳۰۰ عنوان و تعداد کتابهای درسی (علمی، پزشکی و علوم انسانی) از ۳۸۰۰ به ۴/۸۰۰ عنوان افزایش یافته، اما عناوین مربوط به ادبیات که قبلاً در مقام سوم قرار داشت، کاهش یافته و اکنون در مقام چهارم جای دارد. حتی تیراژ متوسط رمان هم صرف‌نظر از موارد استثنایی از ۲۳/۰۰۰ به ۱۵/۰۰۰ جلد کاهش پیدا کرده است.

آثار قصرهای اشرافی در دوران رنسانس

بعداز نمایشگاه موفقیت آمیز «پراگ در سال ۱۶۰۰» موزه تاریخ هنر شهر وین به معرفی دورانی پرداخته است که می‌توان گفت یکی از مهم‌ترین دورانهای تاریخ هنر کشورهای اروپایی است. در این نمایشگاه آثار دوران رنسانس از شرق و غرب اروپا از کاخ «الیزه» تا قصر «شون برون» اثریش با کارهای ،نقاشان بزرگی چون کورگیو، تیسیان، پال‌دیو و کارهای مجسمه سازان معروف و... به نمایش گذاشته شده است.

بزرگترین جایزه کتاب انگلستان

بزرگترین جایزه کتاب انگلستان به نام «وایت بردبوك اورارد» به مبلغ ۴۴۰ هزار شیلینگ به یك نویسنده انگلیسی به نام «ریچارد هولمز» به خاطر نوشتن بیوگرافی «ساموئل تیلر» شاعر و نویسنده رمانتیك انگلیسی اهداء شد.

جهاد سازندگی و خرید فیلم‌های سینمایی

بخش فرهنگی جهاد سازندگی تعدادی از فیلم‌های سینمایی را برای نمایش در روستاها خریداری خواهد کرد. تاکنون فیلمهای «ترنج، شیرسنگی و جاده‌های سرد» خریداری شده‌اند و مسئول این بخش درحال مذاکره با سایر تهیه کنندگان برای خرید فیلمهای دیگر است.

نمایش ۲۱ فیلم برگزیده اولین جشنواره فیلم‌های کوتاه کشور در شیراز

به همت حوزه هنری، سازمان تبلیغات اسلامی استان فارس، ۲۱ فیلم برگزیده اولین جشنواره فیلم‌های کوتاه ۱۶ و ۳۵ میلیمتری تهران، در شیراز به نمایش درآمد. هدف از برگزاری این جشنواره، آشنایی علاقمندان شهرستانی با اقدامات هنری کشور ذکر شد.

آبان ماه و بیستمین جشنواره بین‌المللی فیلم های آموزشی - تربیتی

جشنواره «رشد»، عنوان بیستمین جشنواره بین‌المللی فیلم های آموزشی - تربیتی است که در آبان ماه به مدت یك هفته در تهران برگزار می شود.

بنابه گزارش سازمان پژوهش و برنامه ریزی آموزشی وزارت آموزش و پرورش این جشنواره از ۱۵ آبان ماه سال جاری در تهران آغاز می شود و پس از آن نیز برنامه های جشنواره در چند مرکز استان کشور تکرار خواهد شد. هدف از برپایی این جشنواره، شناسایی نیروهای متعهد و هنرمند کشور و گشودن راهی به سوی همکاریهای متقابل است. و تمامی موسسات داخلی و نهادهای انقلاب اسلامی و فیلمسازان می توانند فیلم های خود را که دارای بیانی روشن در باره موضوعات علمی و آموزشی است، در این جشنواره شرکت دهند. فیلم ها باید در قطع های ۶ و ۳۵ میلیمتری یا به صورت نوار ویدیویی در ۵ رشته علمی (جهان شناسی، تکنولوری آموزشی، تربیتی و اخلاقی، کودکان استثنایی و معلولین) باشد.

آموزش عکاسی و فیلمسازی به جانبازان

نخستین دورهٔ کلاسهای آموزش عکاسی و فیلمسازی برای جانبازان، با شرکت ۲۴ نفر در رشتهٔ عکاسی و ۳۱نفر در رشتهٔ فیلمسازی، از هشتم اردیبهشت ماه شروع شد. این کلاسها شامل فیلمسازی، کارگردانی، فیلمنامه نویسی، مونتاژ و بازیگری است.

دو فیلم ایرانی سه جایزه جشنواره اسکوپیه را به خود اختصاص دادند

فیلمهای ۸میلیمتری «دوباره بر خاك» ساختهٔ مهدی بمانی از انجمن سینمای جوان مشهد و «آن سوی دیوار» ساختهٔ مسعود امانی از انجمن سینمای جوان، سه مدال طلای جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم‌های آماتور «اسکوپیه» را که در یوگسلاوی برگزار می شود به خود اختصاص دادند.

فیلم اول به عنوان بهترین فیلم جشنواره، پلاك طلا گرفت. این فیلم همچنین پلاك طلای بهترین فیلمبرداری (ساعد نیك ذات) را هم به دست آورد. فیلم دوم هم برندهٔ پلاك طلای بهترین فیلمنامه شد.



عباس کیارستمی، داور بخش بین المللی جشنواره لوکارنو

عباس کیارستمی به عنوان داور بخش بین‌المللی چهل و سومین دوره جشنواره لوکارنو که از ۱۱ مردادماه در سویس شروع و تا ۲۱ مردادماه ادامه داشت، انتخاب شد. فیلم «کلوزآپ» به کارگردانی کیارستمی در اولین حضور بین‌المللی خود در بخش خارج از مسابقه این جشنواره نمایش داده شد.

لازم به ذکر است که دو فیلم سینمایی «ناخدا خورشید» و «خانه دوست کجاست» قبلا موفق شدند جایزه سوم «پلنگ برنزی» چهل و یکمین و چهل و دومین دور جشنواره لوکارنو را بدست آورند.

بزرگداشت عباس کیارستمی درجشنواره مونیخ

جشنواره فیلم مونیخ که دومین جشنوارهٔ معتبر آلمان غربی پس از جشنوارهٔ برلین است، در برنامهٔ رسمی خود که از دوم تا دهم تیرماه برگزار شد، به بزرگداشت عباس کیارستمی پرداخت. دراین جشنواره فیلمهای «خانه دوست کجاست؟»، «همسرایان» و «کلوزآپ» به نمایش درآمد.

نمایش فیلم‌های ایرانی در کره شمالی به مناسبت «هفته دوستی» دو کشور

هفتهٔ دوستی ایران و کرهٔ شمالی در هردو کشور از روز بیست و پنجم اردیبهشت ماه برگزار شد. یکی از اصلی‌ترین برنامه‌های ایران در این مراسم، نمایش فیلم و برگزاری نمایشگاه عکس بود.

موفقیت یك کاریکاتوریست ایرانی در ترکیه

در هشتمین دور مسابقات بین‌المللی «سدات سماوی» که از سوی روزنامه حرّیت با شرکت پنجاه کشور جهان در شهر استانبول برگزار شد، کامبیز درم بخش مقام اول و دو کاریکاتوریست از لهستان و ترکیه مشترکاً مقام دوم و دو هنرمند دیگر از چکسلواکی و شوروی نیز مقام سوم را به دست آوردند.

لازم به ذکر است که در این مسابقات قریب به ۴۱۳ کاریکاتوریست با ۶۱۹ اثر شرکت داشتند.

فیلم جدید مهرجویی

«بانو» کار تازه‌ای است از داریوش مهرجویی. فیلمنامه بانو نیز به قلم وی نوشته شده است. بنا به گفتهٔ وی، شخصیت محوری این فیلم یك زن است و فیلمبرداری آن در شهریورماه آغاز خواهد شد.

«صیاد کوچولو» برنده دوم فستیوال فیلم‌های کوتاه اسپانیا

فیلم ایرانی «صیاد کوچولو» ساختهٔ «محمد عرب» برنده دوم بیستمین فستیوال بین المللی فیلم‌های کوتاه و ویدئو «باده لونا» در اسپانیا شد.

این فیلم در میان ۱۴۲ فیلم شرکت کننده از سراسر جهان در این فستیوال مقام دوم را کسب کرد. بنا به گفته یکی از مسئولان این فستیوال، موضوع و مفهوم این فیلم هشت میلیمتری سبب درخشش آن درفستیوال شد.

جایزه اول این فستیوال را فیلم «شماره پنج» به خود اختصاص داد و فیلم «پنج مطلب» کار ایتالیا به مقام سوم رسید.

کتاب سینمای ایران در ایتالیا

در بیست و ششمین جشنواره بین‌المللی سینمای جدید پزارو ایتالیا کتابی پیرامون سینمای ایران انتشار یافت. در این کتاب به بررسی و معرفی سینمای قبل و پس از انقلاب اسلامی پرداخته شده است.

خلاصه ای از سینمای ایران از ابتدا تا سال ۱۹۷۹ و سینمای پس از انقلاب نوشتهٔ «هوشنگ گلمکانی» مسئول ماهنامهٔ فیلم، گسترش سینمای اسلامی در ایران از حمید نفیسی از جمله عناوین این کتاب است. بخش پایانی کتاب به مصاحبه با چهار کارگردان مشهور ایران: بهرام بیضایی، عباس کیارستمی، محسن مخملباف و امیر نادری اختصاص داده شده است.

بزرگترین کتابخانه عمومی استان اصفهان

کتابخانه مرکزی اصفهان با همت اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی استان اصفهان، استانداری، شهرداری و انجمن کتابخانه‌های عمومی استان با بودجه‌ای به مبلغ ۱/۵ میلیارد ریال در مرکز شهر احداث خواهد شد.

این کتابخانه که بزرگترین کتابخانه عمومی استان اصفهان خواهد بود با زیربنایی حدود ۱۰ هزار مترمربع دارای مخازن کتب، مخزن کتب خطی و نفیس، سالنهای مختلف مطالعه و همچنین بخشهای نشریات ادواری و جاری، سمعی و بصری (استفاده از میکروفیلم) و بخش فعالیتهای فوق برنامه از جمله تالار اجتماعات جهت سخنرانیهای علمی و فرهنگی، اجرای نمایش، فیلم، موسیقی و همچنین سالن نمایشگاه آثار هنری خواهد بود.

گفتنی است که حجم درونی و بیرونی این بنا در عین آن که از لحاظ عملکرد و زیبایی ریشه در سنت فرهنگ ایرانی دارد، به گونه‌ای بدیع و هماهنگ بانیازها و مقتضیات زمان ترکیب شده است. ضمناً کاشیکاری معرق در پوشش درونی و بیرونی با سبك و شیوه نوین به کار خواهد رفت و معماری این مجموعه از خصوصیات بارزی برخوردار خواهد بود.

اجتماعی

□ بازگشت به زندگی عادی
گردآوری و ترجمه: نصرت / پروانه ـ چاپ و نشر بنیاد ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۱۲۰ ص ـ ۵۵۰ ریال ـ قطع رقعی.

□روستای ما
محمود مقال ـ ترجمهٔ دکتر توفیق ه ـ . سبحانی ـ انتشارات سروش ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۱۴۱ ص ـ ۶۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

□نگرشی گذرا به مقام زن در جهان آفرینش
جمعیت زنان جمهوری اسلامی ایران ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۲۰۶ ص ـ ۶۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

ادبیات

□ ایله جار (مجموعه شعر گیلکی با ترجمهٔ فارسی)
محمد بشرا ـ نشر گیلکان ـ رشت ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۱۳۶ص ـ ۷۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ تاریخ نمایش در گیلان
فریدون نوزاد ـ نشر گیلکان ـ رشت ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۳۱۱ص ـ ۱۷۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ نامه‌ای به یک جانباز:
تهیه و تنظیم از: معاونت فرهنگی و امور هنری بنیاد مستضعفان و جانبازان انقلاب اسلامی ـ چاپ و نشر بنیاد ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۱۴۸ص ـ ۶۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ گزیدهٔ اشعار صائب تبریزی
جعفر شعار ـ زین العابدین مؤتمن ـ چاپ و نشر بنیاد ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۳۱۰ص ـ ۱۰۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

□ صدای شالیزار (مجموعهٔ شعر و مقاله درباره برنج و برنجکاری
به کوشش رحیم چراغی ـ گیلکان ـ رشت ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۱۴۱ص ـ ۸۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

□تنفس صبح (مجموعه شعر)
قیصر امین پور ـ انتشارات سروش ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۷۶ ص ـ ۳۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

□بینوایان
ویکتور هوگو ـ ترجمهٔ محمد باقرپیروزی ـ انتشارات سروش ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۳۴۰ ص ـ ۱۱۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

□لئوی آفریقایی
امین معلوف ـ ترجمهٔ قدرت الله مهتدی ـ انتشارات سروش ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۵۲۰ ص ـ ۱۵۵۰ ریال ـ قطع وزیری

□منظومهٔ ایرانی (مجموعهٔ شعر)
محمد مختاری ـ نشر قطره ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۹۵ ص ـ ۴۲۰ ریال ـ قطع رقعی.

□خانوادهٔ ما (مجموعه داستان)
ی. میاندوآبی ـ انتشارات کتاب جوانه ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۱۰۶ ص ـ ۳۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

□دیوان خواجه حافظ شیرازی (عکس و تصویر)
به اهتمام: شمس الدین خلخالی ـ نشر مهرآئین ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ جلد کالینگور ـ ۴۶۱ ص ـ ۳۰۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

□صبح در برگار (مجموعه شعر)
عباس باقری ـ انتشارات برگ ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۱۴۳ ص ـ ۵۲۰ ریال ـ قطع رقعی.

□تذکرهٔ ایلیات (رمان)
خسرو نسیمی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۳۰۰ ص ـ ۱۴۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ تلواسه درعطش (مجموعه شعر)
اکبر بهداروند ـ انتشارات برگ ـ تهران ـ چاپ دوم ـ ۱۳۶۸ ـ ۱۱۶ ص ـ ۳۸۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ زنگ تفریح (پنج فیلمنامه)
عباس صالح مدرسه‌ای ـ دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه قم ـ قم چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۷۸ص ـ ۴۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ عشق و مرگ
شیوانی پل ـ ترجمهٔ مهدی غبرایی ـ نشر قطره ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۲۵۹ ص ـ ۷۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ مشمول مرگ
حسن خادم ـ نشردی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۶۱۷ ص ـ ۲۵۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

□ پرواز خنجر (داستان)
حسن خادم ـ نشرجهان نما ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۱۲ ص ـ ۴۵۰ ریال ـ قطع رقعی

دین

□ دلدار مستان
به کوشش مصطفی ایزدی ـ نشر شاهد ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۱۹۰ص ـ قطع وزیری.
این کتاب حاوی قسمتهایی از وصیتنامه‌های شهیدان عظیم‌الشأن در ارتباط با شخصیت الهی امام(س) است.

□الحیاة
محمدرضا الحکیمی ـ محمد الحکیمی ـ علی الحکیمی ـ دفتر نشر فرهنگ اسلامی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۵۲۰ ص ـ قطع وزیری

□مقالات (جلد دوم: طریق عملی تزکیه)
استاد محمد شجاعی ـ انتشارات سروش ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۳۱۵ ص ـ بها با جلد نرم ۱۱۰۰ ریال ـ با جلد گالینگور ۲۲۰۰ ریال ـ قطع وزیری

□ بندهش هندی (متنی به زبان پارسی میانه) (پهلوی ساسانی)
تصحیح و ترجمه: رقیه بهزادی ـ مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۳۹۲ ص ـ ۱۲۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

□ اوزان و مقیاسها در اسلام
پروفسور دکتر والترهینس ـ ترجمهٔ دکتر غلامرضا ورهرام ـ مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۱۲۷ ص ـ ۶۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

ادبستان



نرخ اشتراک ادبستان برای خارج از کشور

مدت اشتراک	یکسال	ششماه	سه ماه
پاکستان ترکیه کشورهای عربی	۶۰۰۰ ریال	۳۰۰۰ ریال	۱۵۰۰ ریال
ژاپن هندوستان	۸۵۰۰ ریال	۴۳۰۰ ریال	۲۲۰۰ ریال
اروپا	۷۱۰۰ ریال	۳۶۰۰ ریال	۱۸۰۰ ریال
آمریکا کانادا چین	۹۵۰۰ ریال	۴۸۰۰ ریال	۲۴۰۰ ریال
استرالیا	۱۰۷۰۰ ریال	۵۴۰۰ ریال	۲۷۰۰ ریال

نام مشترک ....

مدت اشتراک ....

آدرس مشترک لطفاً به لاتین نوشته شود

....

....

....

آدرس و شماره تلفن تقاضا کننده اشتراک:

....

لطفاً پس از واریز کردن پول به حساب ۹۷۰۰ بانک صادرات شعبه فردوسی ۳ تهران که در تمام شعب آن قابل پرداخت است فرم بالا را پرکرده همراه با اصل فیش به نشانی تهران اول خیابان خیام مؤسسهٔ اطلاعات صندوق پستی ۱۱۳۶۵/۹۳۶۵ ارسال فرمایید.

عرفان

□ ره عشق

امام خمینی (س) ـ مؤسسه تنظیم و نشر آثار امام خمینی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۴۰ ص ـ ۳۰۰ ریال ـ قطع رحلی.

□ اسرارالشهود

شمس الدین محمداسیری لاهیجی ـ تصحیح و مقدمه سیدعلی آل داود ـ مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۲۲۳ ص ـ ۹۲۰ ریال ـ قطع وزیری.

متفرقه

□ درآمدی کوتاه بر باستان شناسی

درگوردن چایلد ـ هایده معیری ـ مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۱۷۲ ص ـ ۶۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

□ زبانهای خاموش

یوهانس فریدریش ـ ترجمهٔ دکتر یدالله ثمره ـ دکتر بدرالزمان قریب ـ مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی ـ تهران ـ چاپ دوم ـ ۱۳۶۸ ـ ۲۱۶ ص ـ ۶۵۰ ریال ـ قطع وزیری.

□ آثار ایران

آندره گدرا ـ یدا گدرا ـ ماکسیم سیرو و.... ترجمهٔ ابوالحسن سروقد مقدم ـ مؤسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۳۴۴ ص ـ ۱۲۵۰ ریال ـ قطع وزیری.

□ مبانی روان شناختی تربیت

علی اکبر شعاری نژاد ـ مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی ـ تهران ـ چاپ دوم ـ ۱۳۶۸ ـ ۷۴۷ ص ـ جلد شومیز: ۲۲۰۰ ریال ـ جلد گالینگور: ۲۷۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

□ درآمدی برجامعه شناسی زبان

تألیف: یحیی مدرسی ـ مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۳۰۲ ص ـ ۹۶۰ ریال ـ قطع وزیری.

□ سرآغاز عکاسی در ایران

دانا استاین ـ ترجمهٔ ابراهیم هاشمی ـ انتشارات اسپرک ـ تهران ـ چاپ اوّل ـ ۱۳۶۸ ـ ۵۴ صفحه (و ۳۸ عکس) ـ ۷۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ لطائف المعارف

تألیف: ثعالبی ابومنظور عبدالملک بن محمدبن اسماعیل نیشابوری ـ ترجمه و نگارش: دکتر علی اکبر شهابی خراسانی ـ مؤسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی ـ مشهد ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۲۷۷ ص ـ ۱۰۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

منبع

□ فرهنگ اصطلاحات الکترونیک کاربردی

عبدالله ارگانی ـ چاپ و نشر بنیاد ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۱۹۹ ص ـ ۱۸۰۰ ریال

□ دانشنامهٔ مصور

ترجمهٔ دکتر محمدرضا باطنی ـ انتشارات آگاه ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۶۱۲ ص ـ ۵۲۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

□ دائرةالمعارف بزرگ اسلامی (جلد دوم)

آل رشید ـ ابن ازرق ـ زیرنظر: کاظم موسوی بجنوردی ـ مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی ـ تهران ـ چاپ اول ۱۳۶۸ ـ ۷۳۸ ص ـ ۸۰۰۰ ریال ـ قطع رحلی.

نشریات تازه

□ معارف

دورهٔ ششم ـ شماره ۳ـ آذر ـ اسفند ۱۳۶۸.

«معارف»، نشریهٔ مرکز نشر دانشگاهی است که هر چهار ماه یک بار منتشر می‌شود. «دو اثر کوتاه از ابومنصور اصفهانی» نوشتهٔ دکتر نصرالله پورجوادی، «تفسیر قرآنی و پیدایش زبان عرفانی» ترجمهٔ اسماعیل سعادت، «رساله‌ای در بارهٔ عشق: نظریهٔ عشق، عشق در «رساله القیان» جاحظ ترجمهٔ علیرضا ذکاوتی قراگزلو، «سرگذشت و اندیشه‌های ابن سبعین» نوشتهٔ قراگزلو و بیست و سه حکایت مطالب این شمارهٔ معارف را تشکیل می‌دهد.

□ فصلنامه تئاتر (ویژه پژوهش‌های تئاتری)

شماره چهارم و پنجم ـ ۱۲۰۰ ریال.

«هنر خزانی» از علی منتظری، «مدخلی بر نقد امروزین روز» از جلال ستاری، در جستجوی هویت انسانی، نمایش در مشهد، همدان و.... از جمله مطالب مطروحه در این شماره فصلنامه تئاتر به شمار می‌رود.

□ ندا (نشریه اجتماعی ـ سیاسی ـ فرهنگی)

فصلنامه جمعیت زنان جمهوری اسلامی ایران ـ مشاور مطبوعاتی و مدیر اجرایی: «فرهنگ، هنر ارتباط» ـ سال اول ـ بهار ۱۳۶۹ ـ قیمت ۴۵۰ ریال. شمارهٔ نخست ندا که ویژه سالگرد ارتحال جانسوز امام خمینی سلام الله علیه است با آثار و خاطراتی از: آیت الله العظمی اراکی، آیت الله جوادی آملی، حجت‌الاسلام والمسلمین هاشمی رفسنجانی، حجت‌الاسلام والمسلمین سید احمد خمینی، خانم زهرا مصطفوی، حجت‌الاسلام والمسلمین علی اکبر محتشمی، دکتر علی شیخ‌الاسلامی، حجت‌الاسلام والمسلمین صادق خلخالی و دیگر بزرگان و صاحب نظران فرهنگی به بازار ادب و هنر عرضه گردیده است.

□ بهکام

سال اول ـ مرداد ۱۳۶۹ ـ ۴۰۰ ریال.

شمارهٔ نخست بهکام مجلهٔ اجتماعی، علمی، فرهنگی، اقتصادی و کشاورزی انتشار یافت. کهن سالی، بشقابهای پلاستیک را از روی میزها جمع کنید، نان ماشینی به جای سنگک وتافتون، قانون مواد خوردنی، آشامیدنی، آرایشی وبهداشتی، خوراک میگو، میزان ویتامین و کالری درگوشت، چلوکباب غذای ملی ایرانیان از جمله مقالات چاپ شده در اولین شماره «بهکام» است.



